المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

## پاترِك پارِندَر

# الأُمَّـة والروايـة

الرواية الإنكليزية من بداياتها حتى الوقت الحاضر

ترجمة: محمد عصفور

# الأُمَّةُ والرِّوايةُ

الرِّوايةُ الإنكليزية من بداياتها

حتى الوقت الحاضر

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ١٣٣٦
- الأُمّةُ والرِّوايةُ: الرِّوايةُ الإنكليزية من بداياتها حتى الوقت الحاضر
- باتْرِك بارِنْدَر
- محمد عصفور
- الطبعة الأولى ٢٠٠٩

هذه ترجمة كتاب:

*Nation and Novel:*

*The English Novel from Its Origins to the Present Day*

*By: Patrick Parrinder*

*Copyright © Patrick Parrinder 2006*

*"Nation and Novel: The English Novel from its Origins to the Present Day" was Originally Published in English in 2006.*

*This translation is Published by arrangement with Oxford University Press.*

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤– ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

# الأُمَّةُ والرِّوايةُ

## الرِّوايةُ الإنكليزية من بداياتها حتى الوقت الحاضر

تـــأليـــف: باتْرِك پارنْدَر
تـــرجمـــة: محمَد عصَفور

٢٠٠٩

**بطاقة الفهرسة**
**إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية**
**إدارة الشئون الفنية**

**پارنْدَر ، پاتْرِك**
الأُمَّةُ والرِّوايةُ: الرِّوايةُ الإنكليزية من بداياتها حتى الوقت الحاضر.
تأليف: پاتْرِك پارنْدَر ، ترجمة: محمد عصفور
ط ١ – القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٩
٨٥٢ ص ، ٢٤ سم
١ – القصص الإنجليزية – تاريخ ونقد
( أ ) عصفور ، محمد (مترجم)
( ب) العنوان ٨٢٣,٠٩

رقم الإيداع ١٤٨٣٢ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978- 977 - 479- 492 - 7
**طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية**

---

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

## المحتويات


كلمة المترجم.................................................... 7

استهلال وعرفان.................................................. 9

المقدمة.......................................................... 13

**الفصل الأول** – الرواية والأمة.................................... 25

**الفصل الثانى** – الفرسان والبيوريتانيون والمتشرِّدون : الرواية النثرية الإنكليزية من سنة ١٤٨٥ إلى سنة ١٧٠٠.................. 73

**الفصل الثالث** – كروزو المشاكس : ديفو وتناقضات الهوية الإنكليزية... 125

**الفصل الرابع** – روايات عن التمرد : من ١٦٨٨ : ١٧٩٣ .............. 159

**الفصل الخامس** – رواية الآلام : رچردْسُن ، وفيلدِنغ ، وگولدسْمِثْ...... 203

**الفصل السادس** – اللصّ الكريم : من فيلدِنغ إلى العقد الأخير من القرن الثامن عشر ..................................................... 239

**الفصل السابع** – التورية الرومانسيِّة: سْكُتْ ودزيلي وآخرون.......... 275

**الفصل الثامن** – البنات التوريّات وسياسة الزواج : جَين أوستن ، وشارلُت برونتي ، وإليزابث گاسْكِل.................................. 339

**الفصل التاسع** – "عُد ثانية يا دِك وتنگتن !" دِكِنْز ورواية المدينة......... 397

**الفصل العاشر** – داخل الوطن وخارجه فى روايات العصرين الفكتوري والإدوردي: من "سوق الأباطيل" إلى "العميل السري"............. 431

**الحادى عشر** – إنكلترة البيوريتانية وإنكلترة الإقليمية : من إمِلي برونتي إلى د . هـ . لورنس......................................... 475

**الثانى عشر** – من فورستر إلى أورول: رواية مصير إنكلترة ............ 535

**الثالث عشر** – من كپلنغ إلى الاستقلال: ضياع الإمبراطورية............ 589

**الرابع عشر** – الموائد المستديرة: الفروسية وروايات القرن العشرين المتسلسلة............................................................ 623

**الخامس عشر** – الهجرات المتّجهة إلى الدّاخل: التّعدُّد الثقافي، وقبول الهوية الإنكليزية، والمنفى الدّاخلي........................................ *695*
الخاتمة: في الهوية الإنكليزية ورواية القرن الحادي والعشرين............ *741*
تراجم المؤلفين........................................................................ *757*
قراءات إضافية........................................................................ *801*

# كلمة المترجم

**حرصتُ في هذه الترجمة على الأمور الآتية :**

١- رسم الأسماء الأجنبية بأقرب صورة يسمح بها نظام الكتابة بالعربية من اللفظ الأجنبي الصحيح. وقد تطلّب ذلك استخدام الأحرف العربية المستحدثة (چ ، پ ، ڤ)، وكان بودّي أن أستخدم الحرف الرابع وهو حرف الغين المثلثة، ولكن البرنامج الحاسوبي الذي أستخدمه لم يسمح بذلك، فلجأتُ إلى الحرف الفارسي (گ أو گ) في أول الكلمة أو وسطها، ولكنني استعضت عنه بحرف الغين العربية عند وروده في آخر الكلمة؛ لأن صورته فيها (گ أو گ) بدت لي أغرب من اللازم.

٢- لجأتُ إلى التحريك في كثير من الأحيان، ولا سيما في الأسماء الأجنبية؛ لتسهيل اللفظ الصحيح ، وأحيانًا لتوضيح العلاقات النحوية . والتحريك جزء من نظام الكتابة العربية ، وإسقاطه هو أحد العوامل التي تعمل على إفساد اللغة العربية .

٣- حاولتُ قدر الإمكان تحرير المتن من الكلمات المكتوبة بالأحرف اللاتينية.

٤- ذكرتُ عناوين الكتب الأصلية في الهوامش عند ورودها للمرة الأولى (وأحيانًا بعد ذلك) لتسهيل العودة إليها لمن يرغب.

٥- أضفتُ تعليقاتٍ وشروحًا رأيت أنها قد تفيد بعض القرّاء.

٦- وضعت هوامش المترجم في أسفل الصفحة مسلسلة بحسب الترتيب الألفبائي، أما هوامش المؤلِّف فهي مرقمة بالأرقام، وترد في آخر كل فصلٍ على حدة.

وأود أخيرًا أن أشكر صديق العمر الدكتور محمد شاهين لأفضاله التي لا تحصى عليّ؛ والتي منها اقتراح ترجمة هذا الكتاب، وأن أشكر ابنتي العزيزة سلمى؛ للجهد المضني الذي بذلته في طباعته.

# استهلال وعرفان

**الأمة والرواية** تاريخ أدبي للرواية الإنكليزية وإسهامها في بلورة الأفكار المتعلقة بكينونة الأمة، وهو إسهام كثيرًا ما كانت مناهضة للأفكار السائدة. وقد ركَّزتُ فيه أكثر ما ركَّزت على الروائيين الكبار الذين كان لكتاباتهم أبعدُ الأثر واجتذبوا أوسع عدد من القراء من جميع أنحاء العالم اجتذابًا لم ينقطع مع الزمن. وشغلتُ نفسي بقدْر من تفسير النصوص أكبر مما اعتدنا عليه في التاريخ الأدبي، متتبِّعًا طبيعةَ الشكل الروائي وعلاقتَه بالهويَّة القوميَّة الإنكليزية، وهو الأمر الذي يتناوله الفصل الأوَّل. ويعود الدَّيْنُ الفكريُّ الأساس في كتابة هذا الكتاب إلى ذلك الجيش الصغير من نقّاد الأدب ومؤرِّخي الثقافة الذين غيَّروا دراسة فنِّ القصَّة الإنكليزية العائدة إلى القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر والعشرين على مدى العقود الأخيرة. ولولا جهودهم في البحث التاريخي، وتحقيق النصوص، والتنظير الثقافي، وإعادة النظر في التفسيرات السائدة؛ لما كانت كتابة هذا الكتاب ممكنة. والفصول الآتية لن تذكُر بالاسم إلا عددًا قليلاً من الباحثين الذين أخذتُ عنهم – وكان البديل هو أن أذكر أسماءهم على كلِّ صفحة من صفحات الكتاب بحيث تَتَشَتَّتُ أذهان القرّاء غير المتخصِّصين – ولكن تقديري لأعمالهم لا يقلُّ صدقًا على الرغم من عدم ذكر أسمائهم. وسأذكر مصادر كلِّ ما يرد في المتن من اقتباسات في الحواشي؛ إذ يجري التعبير عما أدين به لهم فيها وفي قائمة الكتب المعنونة "مراجع إضافية".

لقد استغرقتْ كتابة **الأمة والرواية** سنوات كثيرةً أخجل من ذكر عددها ، وكان ثَمَّ عددٌ من البدايات الخطأ . وقد أفدتُ في كلِّ صفحة من صفحات الكتاب من التشجيع والعون والنقد الذي قدَّمه لي عددٌ من الأصدقاء والزملاء لا أستطيع تسميتهم كلهم. ولكنني أودُّ أن أشكر جامعة ردنغ أكثر من أيِّ جهة أخرى لما قدَّمته من عون مؤسَّسي وفني ومن إجازة بحثية ، وطلبتي الذين ناقشت معهم ذلك العدد الكبير من الروايات التي يتعرَّض لها هذا الكتاب . وأنا أدين بدين عميق لوديعة ليڤرهيوم لمنحي "زمالة بحث رئيس" (٢٠٠١-٢٠٠٤) ، تلك الزمالة التي لا أظن أن الكتاب كان سيكتمل لولاها . وقد تلقَّيتُ ملاحظات تفصيلية قيِّمة من أصدقاء أبدوا الاستعداد لقراءة مسوَّدات الفصول أو الأجزاء ونقدها ، ومنهم إرك هُمْبرگر (الذي تمتدُّ صداقته لما يقرب من أربعين عامًا) ، وأندريه گاسيورك ، وديڤد جرڤيس، وديڤد سْمِث ، وزوهره سلڤن ، وجِم هيرتْ . وقد قُدِّمتْ صِيَغٌ سابقة لبعض هذه المادَّة على هيئة أبحاث في ندوات أو مؤتمرات ، ونُشر بعضُها في دوريات علميَّة . وفي هذا المجال أودُّ أن أتوجَّه بالشكر بوجه خاص لكلٍّ من ديڤد بْلووِتْ ، ورجينيا گانييه ، وأنجليك رچرْدسن ، وأنيت گومِس ، وسوزان أونيگا ، وماكْس سوندَرز ، وجوزِف ڤيزنڤارْت ، ولورنس فلپس ، وكاثرِن هول ، وشْتِفان كول . وقد ظهرت أجزاء من الفصول ٦ و ٩ و ١٢ و ١٤ بأشكال مختلفة في الدوريّات الآتية: **القصَّة في القرن الثامن عشر**[أ] ، **الأدب والثقافة في العصر الڤكتوري**[ب] ، **ودراسات دولية عن فورد مادُكْس فورد**[ت] . ومن الذين أدين لهم بالفضل لما قدَّموه من تشجيع ومعونة وتحفيز فكري كلٌّ من كورَل هاولز (خير الزملاء) ، ومايكل فُتْ (الذي أرجَعَني إلى دِزْرِيلي وهازْلِت) ، ورون نولْز (الذي أهداني

---

أ Eighteenth-Century Fiction

ب Victorian Literature and Culture

ت International Ford Madox Ford Studies

مجموعة كاملة من روايات سكُتْ) ، وروبِرت بالْدُك ، وكْرِستين بِرْبَرِج ، وماريا تيريسا چيالانت ، وكرستي ديڤس ، ولورين فلچر ، وجون لوكَس ، وكورا كاپلن ، وهِرْميوني لي ، وميشيل ريد ، وجون پلنغ ، وسو رو ، وسيتا شُتْ ، ومحمد شاهين ، وجون سپيرز ، وجون ستوتْسبري ، وجون سَذرلَنْد ، وداركو سوڤن ، وچارلز سوان ، وماريَنا وورنر ، وفْرانسِس ولسن ، ومايكل وودِ . وكنتُ تعلَّمتُ الكثير من ناقدين عزَّ نظيرهما من نقّاد الرواية في سنوات سابقة هما توني تانَر ورَيْمُنْد ولْيَمْز . وقد ساعدني بعض الأصدقاء والزملاء أكثر ما ساعدوني في محادثات مفردة هَدَتني إلى مسارات ما كنت لأهتدي لها لولاهم . ويخطر على بالي منهم بوجه خاص كلٌّ من ميشيل بارِت ، وأندرو گور ، وأثينا ليوسي ، وجوليو لپشي ، وبْرايَن ڤكرز ، وغيرهم . وأدين بالفضل كذلك للعون الفني (وغير الفني) الموصول الذي تلقَّيتُه من كلٍّ من كارول روب ، وجان كوكْس وابنتي مونِكا. وأتقدَّم بشكر خاص لمحرِّري كتابي في مطبعة جامعة أوكْسفُرد ، سوفي گولدْزويرْذي ، وأندرو مَكْنيل ، وتوم پرج ، ولمحرِّرة النسخة النهائية ميري ويرنِگتن ، التي أسهمت مشورتها وخبرتها إسهامًا لا يقدّر بثمن لهذا الكتاب في صيغته النهائية .

على أن أعظم ديوني هو من نصيب جني بورْن تَيلر التي ظلَّت تحثُّني على مواصلة الكتابة ، وساعدتني على تشكيل هذا الكتاب بطرق لعلَّها لا تعرفها كلَّها ، وتحمَّلَتْ عناء العيش مع المؤلِّف بحبٍّ وخفَّةِ روحٍ وتحمُّلٍ لم ينقطع أيٌّ منها. أما قُدرة جني على البحث العلمي ، وشَغَفُها بالأمور الفكرية ، ومعرفتُها العميقة بأدب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وتاريخهما فهي أمور كلُّ ما أستطيع قولَهُ فيها هو أنها تستحقُّ كتابًا أفضل من هذا.

# المقدِّمة

تُقرأ الروايات الإنكليزية ، كما تُقرأ الروايات الفرنسية والروسية والأمريكية، في جميع أنحاء العالم . ويشكِّل تعبيرُها عن قوميَّةٍ معيَّنةٍ وعملُها على تحديد هوية تلك القومية جانبًا من جاذبيتها لقرّائها . ويعطينا السرد القصصيُّ نظرةً من الداخل نُطِلُّ بواسطتها على مجتمع من المجتمعات أو قوم من الأقوام مثلما تُطلِعُنا على تجارب شخصية تختلف عن تجاربنا تمام الاختلاف. وليس لدينا طرق كثيرة لزيادة المعرفة وإشباع الفضول تعطينا من المتعة ما تعطينا إياه قراءة رواية لا نستطيع وضعها جانبًا حتى نُنهيَها . لكنَّ الأفكار والمعلومات التي نحصل عليها من قراءة القصص لا يسهُلُ دائمًا تحديدها . ففرنسيَّة الرواية أو روسيَّتُها أمرٌ لا تُحِسُّ به غالبية القرّاء إلا إحساسًا غامضًا . ذلك أن هذه الناحية كثيرًا ما تكمن في انطباعات هي في أغلبها أو هي كلُّها انطباعاتٌ تحت مستوى الوعي مثلما تكمن في انطباعاتٍ بالغة الوضوح . وينطبق هذا الكلام على الرواية الإنكليزية ، مع إضافة صعوبة أخرى مصدرها أن الهوية الإنكليزية أصبحت هي ذاتها عصية على التحديد .

علينا إذن أن نبدأ باستعراضٍ أوَّليٍّ موجز لما دعاه المؤرخ إ. ب. تومبسن يومًا "بخصائص الإنكليز"(١). فليس لدى الإنكليز دستورٌ مكتوب ولا أيديولوجيةٌ قومية جاهزة لمن يريد الاطلاع عليها كما هي الحال في الولايات المتحدة . وليس ثَمَّ من اسم متَّفق عليه لتسمية الدولة الإنكليزية البريطانية (إنكلترة ، بريطانيا

العظمى ، المملكة المتحدة ، الـــ UK ؟[ث]) إلا في سياق رسمي أو احتفالي . والدولة تحظى بولاء متحفظ من كثير من الإنكليز _ ومن سكّان اسكتلندة وويلز وآيرلندة الشمالية – بمقدار ما تحافظ على تماسكها بواسطة مؤسساتها التي طال بها الزمن كالملَكية ومجلس اللوردات ، والنظام القومي الخاص بمَنْح الوظائف الكنسية والألقاب . لكن الجزيرة البريطانية بقومياتها الثلاث تعلَّمت أن تتعايش بسهولة مع الانقسامات السياسية والثقافية . وتتمثَّل ضرورة الانقسام في صورتها النمطية بنظام المقاضاة البريطاني وبنظام الحزبين في البرلمان (الحكومة والمعارضة) .

ماذا نقول إذن في تصوير الرواية لهذه الهوية الإنكليزية ؟ أتراها تعكس ما يبدو أنه الصفة القومية المتمثلة بالوحدة في التعدُّد ؟ إن لم يكن الجواب عن هذا السؤال بالأمر البسيط أو المباشر فليس ذلك بسبب تعدُّد الروايات الإنكليزية فقط . فالرواية ليست دعاية وطنية ، ولا هي بالتحليل المجرَّد من الهوى ، وهناك قدر كبير من الصحة في الرأي القائل إن أصدق الحبكات القصصية هي أبعدُها عن المعتاد(٢). والقصص التي دعاها كبلنغ "قصص كهذه"[ج] هي قصص للأطفال وليست للبالغين . وقد وَصَفَ العديد من الروائيين والنقاد المحترمين القوميَّةَ بأنها ليست في نهاية المطاف سوى ناحية عَرَضيَّةٍ تافهة من نواحي الفن الروائي . ولا يرى حتى أشد المعجبين بالرواية الإنكليزية في إنكليزية هذه الرواية إلا ما يرونه في مشروب يم مع الفاكهة[ج] أو في جبنة ستلتن[خ] من خاصيَّةٍ إنكليزيةٍ(٣). وقد تمنى هنري جيمز، وهو من أشدّ المتحمِّسين للرواية بوصفها شكلاً فنيًّا ، ألاّ يتمكَّن قرّاؤه من معرفة ما

---

[ث] الـــ UK اختصار لـــ The United Kingdom طبعًا ، وإذا كان ثمة من معنى للتمييـــز بـــين الاسم الكامل والاختصار فهو أن الاسم الكامل ذو طابع رسمي ، بينما تنتفي صفة الرسمية عـــن الاختصار ، كما في حالة الـــ United States والـــ US .

[ج] Just So Stories

[ج] مشروب كحولي شائع في بريطانيا كثيرًا ما يتناولونه بعد وجبة من المحار .

[ج] نوع من الجبن أشهره الأزرق ينسب إلى قرية ستلتن في بريطانيا .

إذا كان أمريكيًا يكتب عن إنكلترة أو إنكليزيًا يكتب عن أمريكا. وقد ذكّرنا ميلان كُنديرا مؤخّرًا ، وهو روائي چيكي الأصل فرنسي الجنسية ، بأن قيمة الرواية الجمالية لا يمكن الحكم عليها ضمن السياق الوطني الضيّق(٤). ولكن لا شكّ أيضًا في أن قدْرًا كبيرًا من المعرفة التي نحصل عليها من قراءة الروايات هي معرفة محلِّـيَّة ، وأن النظر إلى هذه الروايات من حيث صلتها بمُتحف خيالي من الفن العالمي يُفقِر تجربتنا بقدْر ما يُغنيها . وقد رُويَ عن جيمز جويس قولُه إن الأدب قوميٌّ قبل أن يكون عالميًا وإن "إن كنت قوميًا بالقدْر الكافي فإنك ستصبح عالميًّا"(٥).

كان جويس قد أنتج أعماله الكبرى بينما كانت آيرلندة تشهد بعثًا سياسيًّا وثقافيًّا نأى هو بنفسه عنه ، ووجَّه له نقدًا مريرًا أحيانًا . وكثيرًا ما يفترض المؤرِّخون الثقافيّون وجود علاقة طردية بين الفنِّ الأدبي ووضع الأمَّة بحيث يصبح ما يلحق بالأدب من تغيُّر كنايةً عن نهوض الأمة أو اضمحلالها(٦). لكنَّ هذه العلاقة ليست حتمية مع أنه ليس من قبيل الصدفة أن الرواية الإنكليزية برزت في القرن الثامن عشر ، أي عندما أصبحت بريطانيا مركزًا لإمبراطورية عالمية . والروائيون الكلاسيكيون ، بدءًا من ديفو فصاعدًا ، يتحدَّثون من داخل الأمَّة الإمبريالية رغم أنهم كثيرًا ما كانوا لا يكترثون بالإمبراطورية ، بل ناصبوها العداء في بعض الأحيان .

أما في القرن العشرين فقد تفتّتت الإمبراطورية البريطانية . وقد كتب الفيلسوف بيرتراند رَسِل في مذكرة شخصية تعود إلى سنة ١٩٣١ يقول : "يحزنني سقوط إنكلترة بصفتي وطنيًّا رغم كون هذا السقوط جزئيًّا لحد الآن ، ولكنّه من المتوقع أن يكون سقوطًا كلّيًا قبل مضيِّ وقتٍ طويل"(٧). وقد صحَّ ما توقَّعه من حيث وضعُ بريطانيا من حيث كونها قوّة عظمى ، وتأثر المناخ الثقافي بعد الحرب العالمية الثانية تأثرًا عميقًا بالإحساس (الذي ربما بولغ فيه) بالاضمحلال القوميّ .

إذ "لم يكن ثمّ من تفسير عقلاني للإحساس بالفزع والخوف والقنوط" في أجواء إنكلترة في فترة ما بعد الإمبراطورية ، كما لاحظت راوية رواية **عصر الجليد** (١٩٧٧) لمارگْرتْ دَرابل(٨). وقد لوحظ هذا الشعور اللاعقلاني في عدد من المحفِّزات الداعية إلى تجديد الشعور الوطني الإنكليزي في السنوات التي تلت . على أن الاضمحلال الإمبريالي قد يكون مهادًا لبعثٍ ثقافيٍّ قوميٍّ مثلما قد يكون مهادًا لاضمحلال ثقافي(٩). وسوف أتناول في آخر هذا الكتاب مسألة ما إذا كان هذا الاضمحلال قد حدث ، وإن حدث فبأيِّ شكل حدث في الرواية .

إن الرواية الإنكليزية كما تُفهَم هذه الأيام هي (١) رواية تُكتب باللغة الإنكليزية و (٢) بقلم مؤلِّف إنكليزي من حيث القومية أو الأصل أو السكن : أي إنه إنكليزي في مقابل مؤلِّفٍ أمريكي أو آيرلندي ، أو اسكتلندي ، أو ويلزي ، أو ما عدا ذلك من الهويات القومية الناطقة بالإنكليزية . وقد ظلَّت صفة الإنكليزية حتّى منتصف القرن العشرين تستعمل في العادة للدلالة على كل ما يكتب باللغة الإنكليزية من قصص ، أما الآن فإن التراث القوميّ المختلف العائد إلى كل قومية على حدة والذي يشكِّلُ مع غيره أدب الناطقين بالإنكليزية أخذ ينظر إليه على أنه منفصل عن سواه . والتاريخ الأدبي الذي يمثِّله كتاب رچرد چيس بعنوان **الرواية الأمريكية وتراثها** د (١٩٥٧) وكتاب لزلي فيدلَر الخلاّب **الحبُّ والموت في الرواية الأمريكية** ذ (١٩٦٠) – هذا النوع من التاريخ يرى في الرواية واسطة للتعبير عن الأسطورة القومية وتعبيرًا فنيًّا أساسيًّا عن الشعور القوميّ الذي أعقب استقلال أمريكا عن بريطانيا . والنقّاد من أمثال چيس وفيدلر يرون أن أهم ما تتميز به الرواية الأمريكية هو اختلافها عما يظنّون أنه معيار الرواية الإنكليزية . على أن "الروايات الإنكليزية" لا يكتبها كلَّها كتّابٌ إنكليز بالمعنى الذي ذكرناه سابقًا . ولا يمكننا

---

د The American Novel and Its Tradition

ذ Love and Death in the American Novel

النظر في إنكليزية الرواية الإنكليزية دون وضع المكانة المركزية المعيارية التي نَسَبَها جيلٌ سابق من النقّاد لفنّ القصة [ر] الإنكليزية موضع التساؤل . فقد حُصرت تلك المكانة في كلِّ الأحوال بالقصة الأنكلوفونية ؛ لأن النقاد كانوا يدركون على الدوام أن الرواية الإنكليزية تختلف عن نظيرتها الأوروبية وتقلُّ عنها شأنًا . فالرواية الإنكليزية كانت تصوِّر مراهقين يسعون لإقامة علاقات غرامية ، بينما تصوِّر الروايات الأوروبية راشدين يزنون . أما ما اتّصف به ساردو الروايات الإنكليزية من روح الدعابة وما عبَّروا عنه من عواطف وخيالات فقد جعلوه أقرب إلى السذاجة والاستغراق في المتع الشخصية إذا ما قورن بما وجدوه في أوروبا من مذاهب واقعية وأشكال فنية وابتعاد عن العوامل الشخصية . وقد تركت هذه الصفات التي ميَّزت الرواية الإنكليزية أثرها في قدْرٍ كبير من القصص المكتوبة باللغة الإنكليزية .

لا يكفي الاعتماد على جنسية الكاتب أو أصله أو مكان سكنه لتمييز القصص الإنكليزية عن سواها من القصص الأنكلوفونية .فكثيرًا ما لا تكون لمكان السكن أهمية من الناحية الأدبية ، إذ لم يدعُ أحدٌ جيمز جويس كاتبًا نمساويًّا ولا سويسريًّا ولا فرنسيًّا لأنه قضى حياته الأدبية في تْرِيَستِه أو زيورخ أو باريس . ومن الناس من توقف عن الانتساب إلى إنكلترة رغم أصولهم الإنكليزية ، كما فعل المهاجرون الأوائل إلى أمريكا ، بينما يوجد أناس ليست أصولهم إنكليزية ولكنهم يكتسبون هذه الصفة باستمرار . وعلى عبارة "الرواية الإنكليزية" – بغضِّ النظر عما يصحُّ قوله عن القوميات الأخرى – أن تسمح بقدْرٍ من الاستقلال الذاتي للخيال وبالانتقال الدائم عن طريق الهجرة والاستيطان في العالم الحديث . ولعلَّ أفضل

---

[ر] أستعمل كلمة "رواية" مقابلاً لكلمة novel وكلمة "قصة" مقابلاً لكلمة fiction في معظم الأحيان للمحافظة على ما قد يكون في ذهن المؤلف من تمييز بينهما . ومن المعروف أن الرواية شكل معيَّن من أشكال القصة ، وأن القصة أشمل من حيث الدلالة .

طريقة لعمل ذلك هي أن نلجأ إلى طريقة ثالثة لتعريف ما نقصده بالرواية الإنكليزية ، وهي طريقة يدهشنا أنها أهملت حتى الآن، وهذه الطريقة تعرِّف الرواية لا من حيث لغتها أو جنسية كاتبها بل من حيث موضوعها . فأيُّ رواية تحدث أحداثها جزئيًا أو كلِّيًا ضمن صيغة خيالية من المجتمع الإنكليزي يمكن أن تدرج وفقًا لهذا المعيار تحت مسمّى الرواية الإنكليزية . ومن الأعمال التي تركت أثرًا عظيمًا في فكرة الهوية الإنكليزية أعمال كتبها في واقع الأمر مؤلفون من غير الإنكليز : ولربما كانت رواية آيفانهو لوولتر سْكُتْ بتصويرها إنكلترة في العصور الوسطى وقد مزّقتها العداوات المريرة بين السَّكْسون والنورمنديين هي المثال الأفضل . فسْكُتْ روائيٌّ وشاعر اسكتلندي تتضمن أعماله سلسلة من الروايات التي تدور أحداثها في محيط إنكليزي . ومن المؤلِّفين الذين يمكن اعتبارهم كتابًا إنكليز بهذا المعنى تُبايَس سْمولِتْ ، ومَرايا إجويرث ، وواشنگتن إرڤنغ ، وهنري جيمز ، و ڤ. س. نايپول ، وسامُيُول سلڤون رغم أن مقدار العنصر الإنكليزي في أعمالهم يتفاوت تفاوتًا كبيرًا . ولا بدَّ من وضع الحدود في مكان ما ؛ ولذا فإنني استبعدتُ رواية مثل **موسم الهجرة إلى الشمال** (١٩٦٦) للطيب صالح رغم أن جانبًا من مادتها إنكليزي ، وذلك لأنها كتبت في الأصل باللغة العربية . (هناك طبعًا كمٌّ كبير من الأدب يتناول إنكلترة من وجهة نظر كتّاب غير إنكليز ، مثل رواية **ضد الطبيعة** لجورِسْ كارْل ويسْمَنْز التي يقصد بطلها الباريسي السفر إلى لندن ولكنه لا يتمكن من الذهاب إلى أبعد من محطة الشمال – على أن هذا موضوع لدراسة مختلفة تمامًا عن دراستنا الراهنة[١٠]). الرواية الإنكليزية من وجهة نظر هذه الدراسة هي عمل كتب بالإنكليزية ويمكن اعتباره إنكليزيًا إما لأن مؤلفه إنكليزي ، أو لأن مادته إنكليزية ، أو للسببين معًا . وأودُّ أن أضيف أن ثمة عددًا متزايدًا من الروايات التي قد يُرى أنها تتمتَّع بجنسيَّتين ، مثل رواية **كِمْ** لرديَرْد كپلنغ التي سأتحدَّث عنها مطوَّلاً .

والدّور الذي تؤدّيه مادّة الرواية في تأسيس مكانتها القومية توحي بالطريقة الرئيسة للقراءة التي سوف نتبعها في هذا الكتاب . ولا تقتصر هذه الطريقة على ما يدعوه پيتر بروكس "بتبيُّن الحبكة" بل تهتمُّ أيضًا بدلالات الحبكة الظاهرة وما ترمز له من أبعاد ثقافية أكثر من اهتمامها بالنواحي البلاغية والشكلية التي ينحو ناقد مثل بروكس للتركيز عليها . غير أنني أتفق مع بروكس عندما يقول إن الحبكة "هي منطق السرد وطاقته المحرّكة" وإن السرد "شكل من أشكال الفهم والتفسير"(١١). فبروكس يستهلُّ كتابه المعنون **تبيُّن الحبكة : التصميم والمقصد في السرد** ز بتحليل معقَّد لقصة السير آرثر كونان دويْل القصيرة بعنوان "طقوس مزْگريف"س (١٨٩٤) ، وهي قصة يصفها بأنها "قصة رمزية عن الحبكة"(١٢). ومن الممكن أيضًا أن تدعى هذه القصة "قصة رمزية قومية" (وهذا مصطلح سوف أناقشه في الفصل الأول) . ولكنَّ الحقيقة هي أننا ما إن ننتهي من التعليق على إنگليزية العلاقة بين شرلوك هومز والدكتور واتْسن ومن تحليل الخليط المكوَّن من الحكاية الآرثرية والميول الأرستقراطية الداعمة للمَلَكيَّة في القضية التي يكشف هومز عن أسرارها فإنه لا يتبقّى الكثير مما يمكن قوله فيها . فالقصَّة تتناول سرقة تاج آل ستِوَرْت على يد امرأة ويلزية متحمِّسة هي رَيچل هاولز من مكانه التاريخي في حوزة عائلة مَزْگريف واكتشاف إلقاء التاج في البحيرة المجاورة . وقصَّة "طقوس مَزْگريف" تشبه الكثير من القصص الشعبية الحديثة من حيث اكتفاؤها بتكرار الأنماط القومية التي سبق للروائيين أن استغلّوها بدلاً من أن تقدِّم نظرة جديدة أو أصيلة للهوية القومية . (لا شكَّ في أن تصوير الثنائي هومز وواتْسن يتَّصف بالأصالة ، أمّا آل مَزْگريف وأتباعهم فهم نمطيّون تمامًا .) وهذا هو السبب الذي جعلني أقيِّد نفسي في هذا الكتاب بما يُدعى في هذه الأيام بالرواية "الأدبية" في

---

ز Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative

س “The Musgrave Ritual”

مقابل الأنواع الشعبية من الرواية كالقصص الرومانسية ، وروايات التجسُّس ، والروايات البوليسية ، والروايات الخيالية ، والروايات العلمية ، وأدب الأطفال ، دع عنك الروايات السينمائية والمعالجات التلفزيونية لكل أنواع القصص . إن الروائيين الكلاسيكيين الإنكليز ، ولا سيما أولئك الذين قرأهم الناس أكثر من غيرهم ولأطول فترة زمنية ، هم الذين كانت تصوُّراتهم الصريحة أو الضمنية للهوية الإنكليزية أشدَّ التصوُّرات أصالة في زمانهم وهم الذين يظلّ أثرهم أبعد من أثر غيرهم في هذه الأيام من الناحيتين الفعلية أو الممكنة . فرواياتهم تحتفظ بقيمتها في عالم اليوم بسبب استخدامها في المقرَّرات التدريسية ، ولتكرار ترجمتها وكثرة تحويلها إلى برامج تناسب وسائل الإعلام الحديثة ، وسهولة الحصول عليها في طبعات رخيصة .

وقد يحقُّ لنا أن نفترض أن الروايات التي نشرت قبل سنة ١٩٥٠ قد استقرَّ وضعها في مكانها المناسب من التراث المعتمد رغم أن الروائيين من أمثال أفْرا بِنْ ، ووِلْيَم گُلدون ، وشارلت سْمِث ، وفورد مادُكْس فورد لم يعودوا إلى اكتساب الحظوة إلاّ مؤخَّرًا . لكنَّ الأمر يختلف فيما يتعلَّق بالقصص التي كتبت حوالي منتصف القرن العشرين أو في أواخره . وهنا كان تناولي للروايات انتقائيًا صارمًا (بل قد يقول البعض متشدِّدًا) . ولست أنكر أنني استبعدتُ العديد من الروائيين الجيِّدين ، أو قلْ إنني كدت أن أستبعدهم تمامًا من الفصول الأربعة المخصَّصة للقرن العشرين . وقد نشأتْ خياراتي نشوءًا طبيعيًّا من نظرتي لتراث الرواية الإنكليزية السابق . فقد قصدتُ طوال الكتاب أن أستقصي ما أجرتْه الرواية من تعديلات وتحويرات على الأساطير الإنكليزية المركزية مثل حكايات دِك وِتنگتن والملك آرثر . وفي كل الأحوال يبدو لي أن الروائيين الذين اخترتُهم يعبِّرون عن الهوية القومية ويستقصون أبعادها بطرق جديدة تثير الانتباه . وآراؤهم الخاصة بالهوية القومية وتعريفاتهم لها موجودة تصريحًا أو تلميحًا في الجدل المعذَّب الدائر

حاليًا حول هذا الموضوع . وكان قراري أن أنوّه بما أنجزه روائيون من أمثال إيڤلن ووه ، و ڤ. س. نايبول ، وحنيف قريشي ، وميرا سيال ذا طبيعة سياسية سواء أكنت أتّفق مع مواقفهم السياسية المعلنة أو أختلف معها .

ما الذي يمكن أن تضيفه دراسة الرواية الإنكليزية إذن إلى موضوع الهوية الإنكليزية والبريطانية كما بحثها المؤرِّخون وعلماء الاجتماع والباحثون في الثقافة والصحفيون السياسيون في الفترة الأخيرة ؟ أولاً ، ظلَّ الروائيون الإنكليز على مرِّ القرون يبحثون في طبيعة الهوية القومية ونظيرتها التي لم تعد تحظى بالدرجة نفسها من القبول ، ألا وهي "الشخصية الوطنية" . ثانيًا ، تشكِّل الروايات مصدرًا لبعضٍ من أبعاد أفكارنا الخاصة بالهوية القومية وترك التعبير عنها أثرًا . ذلك أن الأعمال الفنية التي تستمتع بها الأجيال اللاحقة تلعب دورًا أساسيًّا في نقل الصور والذكريات والأساطير القومية ونشرها . ثالثًا ، يضيف التراث القصصي مصدرًا لم يُستثمَر من مصادر البحث التاريخي في أصول الأفكار الموروثة الخاصة بإنكلترة والإنكليز وفي تطوُّر تلك الأفكار .

هناك رأي متطرِّف يُعيد هذه الهوية إلى الأسس الأنكلوسكسونية للقانون الإنكليزي العام ، بينما يدّعي آخرون في الطرف الآخر أن الإنكليز لم يحسّوا بأنهم قوم واحد حتى أواخر القرن التاسع عشر [١٣]. وقد وصف الباحث الأدبي أنتُني إيستهوپ الفترة الواقعة ما بين عامي ١٦٥٠ و ١٧٠٠ ، وهي الفترة التي شهدت سقوط حكم آل ستوَرْت ، بأنها "اللحظة الكبرى التي أرست أسس الهوية الإنكليزية"[١٤]. وهذا يعني أن إنكلترة لا هي بالجمهورية الثورية مثل فرنسا ، ولا هي بالملَكية المطلقة ؛ إنها ملَكية دستورية جاءت نتيجة لثورة فاشلة ، وعودةٍ إلى الملكية ، وتسويةٍ تاريخية لتثبيت دعائم البروتستنتية ودعم قدرة البرلمان والنظام القانوني على السيطرة على أفعال الملك . وقد شهدت الفترة ذاتها بزوغ نجم القوة البحرية البريطانية التي لولاها لظلت عناصر التشكيل القومي أمرًا لا قيمة له إلا محلِّيًّا؛

كما شهدت نمو الحركات الدينية المخالفة لمذهب الدولة الرسمي والحصول على الحرية الدينية التي تطلَّب الحصول عليها نضالاً قاسيًا ؛ كما شهدت تأسيس الجمعية الملكية التي يرمز إنشاؤها إلى تنامي مكانة إنكلترة في مجال الفلسفة التجريبية والعلوم الطبيعية . لكن ردَّ الفعل على هذه الأحداث الحاسمة التي حدثت في القرن السابع عشر في المجالين الأدبي والثقافي الشعبي تأخَّر قليلاً فلم يجر التعبير عن الاعتزاز الوطني الإنكليزي إلا في القرن الذي تلاه ، كما بيَّن مؤرخون من أمثال لِنْدا كولي وجِرَلْد نيومَن وسواهما [١٥]. وقد وجد الإحساس الجديد بالهوية الإنكليزية منفذًا للتعبير عن نفسه في الصحافة وقصائد الهجاء ، ثم في الرواية ، وهي نوع أدبي لم يكن يدين بالولاء للدولة ، بل كان ، خلافًا للشعر والدراما ، وسيلة للتعبير عن مشاعر العامَّة . وقد كان عدد من كبار الروائيين مؤرِّخين ومشاركين في المجادلات الدائرة آنئذٍ ومن المهتمّين بالهوية الإنكليزية والتاريخ الإنكليزي . ولربما كان نقاد رواية القرن الثامن عشر من أمثال هازْلِتْ وسْكُتْ أوّل من حدَّد "ملامح الهوية القومية" في الرواية الإنكليزية . وقد ارتبط تطوُّر شكل الرواية منذ أقدم عصورها إلى القرن الحادي والعشرين بالتغيرات التي حدثت للوعي القومي في عصوره المتلاحقة . لكن فنَّ القصة هو في أحسن حالاته مرآة تشوِّه صورة المجتمع الذي ينتجه لأنه فنٌّ يخضع للأهواء الطبقية والفئوية والعرقية والجنسوية وغيرها من الأهواء التي يمكن وصفها بأنها العمى الذي قد يرافق نفاذ البصيرة . فكلٌّ من العمى والبصيرة هما جزء من السجلِّ التاريخي ، ولكن الكيان الروائي المعتمد سيظلُّ يتغيَّر مع الأعمال الجديدة التي تضاف له ، ومع التفسيرات الجديدة التي تجري للنصوص المألوفة ، ومع سقوط الروايات في عالم النسيان أو إنقاذها منه . ولذا فإن دراسة الهوية القومية في الرواية الإنكليزية لا يمكن أن تكون أكثر من صورة تُثَبِّتُ اللحظة الراهنة لشيءٍ يتحرَّك .

## هوامش المقدّمة

(1)E. P. Thompson, "The Peculiarities of the English," in The Poverty of Theory and Other essays (London: Merlin, 1978), 35-91.

(2) Peter Brooks, Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1992), 130.

(3) Florence Noiville, "Jonathan Coe, l'homme-orchestre," Le Monde (23 July 2004), p. viii: "Que les 'anglo-addicts' se rassurement. Le roman 'made in England'—une appellation originale aussi authentique que le Pim's3 ou le Stilton—ne s'est jamais, lui, aussi bien porté"

[فليطمئن المولعون بالإنكليز . فالرواية التي "صنعت في إنكلترة" – هذه العبارة التي لا تقلّ في دلالتها على المصدر عن اسم پم أو ستِلْتِن – هي بنفس القوة التي كانت لها في أي وقت مضى.]

(الترجمة من الفرنسية إلى الإنكليزية ، المترجمة هنا إلى العربية ، هي من صنع المؤلّف .)

(4) Henry James, Letters, vol. iii: 1883-1895, ed. Leon Edel (London: Macmillan, 1981), 244. Milan Kundera, "Wisdom of Being," Guardian, 27 January 1994, ii. 8.

(٥) عن

Ulick O'Connor, ed., The Joyce We Knew (Cork: Mercier, 1967), 97.

(٦) قارن

Jed Esty, A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004), 1.

(7) Bertrand Russell, Autobiography (London and New York: Routledge, 1998), 394.

(8) Margaret Drabble, The Ice Age (New York: Popular Library, 1977), 15.

(٩) انظر مواضع متفرقة من

Esty, A Shrinking Island.

(١٠) انظر على سبيل المثال

Paul Langford, Englishness Identified: Manners and Character 1650-1850 (Oxford: Oxford University Press, 2000).

(11)Brooks, Reading for the Plot, 10.

(12) Ibid., 26.

(13) Krishan Kumar, The Making of English National Identity (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

(14) Antony Easthope, Englishness and National Culture (London and New York: Routledge, 1999), 28.

(١٥) انظر

Linda Colley, Britons: Forging the Nation1707-1837 (New Have and London: Yale University Press, 1992); and Gerald Newman, The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830 (London: Weidenfeld, 1987).

# الفصل الأول

## الرواية والأمَّة

الرواياتُ قصصٌ عن الناس العاديين ، وليس عن الملوك والأمراء . وهي تُكْتَبُ نثرًا لا شعرًا ، ويُقْصَدُ منها أن تُقرَأ قراءة صامتة ، لا أن تُنشَد أمام الناس . وقد قَدّمتْ قلّةٌ من الروائيين مثل دِكِنْز قراءات عامة من أعمالهم ، ولكن ثمة آثارًا عميقة لكون الرواية لا تُكتَب للعرض أمام الجمهور على علاقتها بالدولة والسلطة المدنية . ومن الممكن أن تخضع الرواية للرقابة كما يحصل فعلاً ، ولكنَّ قراءة القصص النثرية تبقى عملاً يجري بعيدًا عن أعين الآخرين . وليس ثمة من روائيين للبلاط أو من ناثرين يسمَّون ناثري البلاط[أ] ، ولم تلعب الرعاية الأدبية دورًا يذكر في تاريخ فنِّ القصة . ومكافأة الروائيين المشهورين هي الشهرة وليس أيَّ شكل من أشكال المكانة الرسمية . وهم كثيرًا ما يصوِّرون أجهزة الدولة تصويرًا نقديًّا ساخرًا أو من وجهة نظر مناهضة . وهم قد يخاطبون الشعب ، ولكن يندر أن يأخذوا على عاتقهم مهمة "الحديث نيابة عن الشعب" . وللروايات تأثير قويٌّ في مفاهيمنا الخاصة بالمجتمع وبأنفسنا وذلك بسبب عدم اعتمادها على أيِّ سند رسمي . وقرّاؤها هم مصدر قوّتها ، لا أجهزة الدولة الثقافية .

والرواية حديثة العهد مقارنة بالأشكال الأدبية الأخرى . وهي لم تكن موجودة في بدايات التاريخ المكتوب أو عند ميلاد فكرة الأمَّة وذلك خلافًا للشعر الملحميِّ أو الأساطير أو المسرحيات أو الحكايات الشعبية أو قصائد البالاد[ب] . ومع أن ثمة خلافًا حول تاريخ نشوء الرواية – وذلك لأن بعض الباحثين يوسّعون

---

[أ] هناك في إنكلترة منصبٌ رسمي لشاعر يسمّى شاعر البلاط : poet laureate .

[ب] Ballad : ضرب من القصائد التي كان الناس يتناقلونها شفاهًا جيلاً بعد جيل ، وهي قصائد تروي قصصًا بسيطة بأسلوب شعبي يكثر فيه التكرار .

المصطلح ليضم كلَّ أشكال السرد النثريّ بما في ذلك قصص الرومانس والقصص الشعبية المدوّنة[١]- فإن من الواضح أنها ما كان يمكن لها أن تشيع إلا في عصرٍ ينتشر فيه التعليم . وقد حلّت الرواية محلّ السرد الملحميّ المنظوم ومحلّ الأشكال الشفوية أو شبه الشفوية مثل البالاد ، ولكنها اختلفت عن هذه الأشكال في أنها أصبحت وسيلةً للتعبير الفرديّ لا الجماعيّ – أصبحت نتاجًا لجهدِ مؤلِّفٍ أو ساردٍ فَرْدٍ لا يتوجَّه بها إلى جمهورٍ من المستمعين بل إلى قُرّاءٍ منفصلين معزولين .

والفرق بين الرواية وأشكال التعبير اللغويّ الأخرى التي تعتمد على التمثيل لتحقيق أثرها الكامل، فرقٌ جوهريٌّ في التاريخ الأدبيّ ونظرية الأجناس الأدبية . والتمييز القديم الذي لا يفتقر إلى المعارضين بين الرواية والرومانس تمييز ثانويٌّ يقوم على مكانة الكتّاب أو النقّاد الشخصية ، ولكنه تمييز لم يحسم كما تدلُّ التجربة. وما يهمُّنا في السياق الحاليّ هو الطريقة التي شكَّل بها هذا التمييز بين الرواية والرومانس التاريخ الأدبيَّ والثقافيَّ الأوروبيَّ ، ذلك أن هذا المعتقد هو الذي جاء "بالرواية" إلى الوجود . ولولاه لما وُجدت الرواية بصفتها مؤسَّسةً بغضِّ النظر عما إذا كانت ثمة روايات بعينها . وقد جرت صياغة التمييز في إنكلترة للمرَّة الأولى في أواخر القرن السابع عشر . إذ قال ولِيَم كونگريف ، الكاتب المسرحيُّ الذي كتب قصصًا نثرية أحيانًا ، في مقدِّمته لقصة **المتخفِّية**[ت] (١٦٩٢): إن قصص الرومانس "تتشكَّل عمومًا من علاقات الحبّ الثابتة ومن الشَّجاعة التي لا تقهر لدى أبطالٍ وبطلاتٍ وملوكٍ وملكاتٍ ، وبشرٍ من الطبقة العليا ، وما إلى ذلك" . وتتميَّز هذه القصص "باللغة العالية والمصادفات العجيبة والقدرات الخارقة". أما الروايات فهي "ذات طبيعة مألوفة أكثر"[٢]. وقد ميَّز وولتر سْكُتْ بعد مائة وثلاثين سنة بين حبكات قصص الرومانس ، بما تضمُّه من "أحداث خارقة غير مألوفة" وبين الرواية أو ذلك النوع الأدبي "الذي يناسب تسلسل الأحداث الإنسانية

---

[ت] *Incognita*

العادية والوضع الحديث للمجتمع"(٣). لكن التمييز ليس بتلك الدرجة من الوضوح الذي أراد هذان الناقدان الإيحاء به لأن الروايات كلَّها تقريبًا تضمُّ شيئًا من عناصر الرومانس كالمصادفات ، وحسن الحظ الزائد أو سوئه ، والدلالات الأخلاقية للأحداث . على أن الكلمة الأساسية في تعريف سْكُتْ هي كلمة "الحديث" ، ذلك أن محاولات التمييز بين الرواية والقصص الشعبية وقصص الرومانس تعتمد كلُّها على ربط الرواية بالعقلانية والحداثة . ونحن نقول لكلٍّ من يُقلقُه ما يضمُّه تعريفا كونگريف وسْكُتْ من تضييق : اقرأ "الرواية الحديثة" حيث ترد كلمة "الرواية" .

إن مصطلح "الرواية" نفسه يتضمَّن الحداثة ، فالمعنى الحرفي للكلمة هو "الأخبار"ث. (كلمة novel مشتقَّة من اللغة اللاتينية ، وقد استُعملت للمرة الأولى باللغة الإنگليزية في القرن السابع عشر . أما في اللغات الأوروبية الأخرى كالفرنسية والإيطالية فقد استُخدمت أصلاً بصيغة الجمع للدلالة على مجموعات من القصص القصيرة .) وأبطال القصص الشعبية وقصص الجنّيات لا يتغيَّرون أبدًا بغضِّ النظر عن عدد المرّات التي تُروى فيها قصصهم . أما الرواية فلا بدَّ من أن تكون جديدة تمامًا مثلما يجب أن تكون جريدة اليوم (التي هي أيضًا من مبتكرات القرن السابع عشر) مختلفةً عن جريدة الأمس . والشخصيات في الروايات "تعيش وتموت – في رواياتها هي"(٤). وكلُّ قصة ترويها الرواية هي قصة جديدة مهما كانت درجة انطباقها على نمط معروف من القصص . وقد قال إيَنْ واتْ الذي وصف ديفو ورچردسن (بقدرٍ من المبالغة التي نغضُّ الطرف عنها) بأنهما أوّل الروائيين الإنگليز وبأنهما "ربما كانا أوّل كاتبين كبيرين في الأدب لم يستعيرا حبكاتهما من الأساطير أو التاريخ أو الحكايات المتوارثة أو من الآداب السابقة"(٥).

---

ث من حسن الصدف أن العلاقة بين كلمة novel وكلمة news موجودة أيضًا في الجذر الذي اشتقّت منه كلمة "رواية" . فالفعل "روى" يدلُّ على رواية الأخبار مثلما يدلُّ على رواية القصص .

وبما أن الشعر والمسرحية يخاطبان الأذن فإن استخدامهما للحبكات التقليدية هو (من بين أمور أخرى) عونٌ لذاكرة المستمع . أما الروايات فهي موجَّهة للعين، وهو ما يفرض على القرّاء التركيز على الصفحة المطبوعة لفترات طويلة . وقد تَصادَف نشوء الرواية مع حصر القصص الشعبية بجمهورٍ يتشكَّل بالدرجة الأولى من الأمّيين وأشباه الأمّيين وبأنواع من الأدب مخصصَّة للأطفال أو للتمثيل الإيمائي أو لمسرح الدُّمى . خذ مثلاً قصة دِكْ وتنگتن وقطَّته ، وهي القصَّة الشعبية التي ارتبطت بلندن أكثر من غيرها منذ القرن السادس عشر . فقصة دِكْ ، الذي تدعوه أجراس بُو لأن يصبح عمدة لندن ، رويت في مسرحيةٍ مُثِّلت سنة ١٦٠٤ ، ونُشرت على هيئة قصيدة بالاد ، ثم على هيئة قصَّة نثرية سنة ١٦٣٦-١٦٣٧ بعنوان **القصَّة الشهيرة المدهشة للسير رِچرد** وتنگتن[ج]، وهي قصة تُنسب إلى الكاتب المسرحي توماس هَيْوود . وفي سنة ١٦٦٨ صيغت القصَّة على هيئة مسرحية دمى في معرض ساوثوارك ؛ حيث شاهدها كاتب اليوميات المعروف سامُيْول پيپْس . وقد قال پيپْس عنها : إنها "شيءٌ لا قيمة له" ولكنها "ممتعة للنظر" . وقد أثَّرت فيه تأثيرًا لا تفسير له[٦]. وما حصل هو أن قصَّة وتنگتن أصبحت مثالاً لموضوعات متكرِّرة في القصص الإنكليزية اللاحقة كما سنرى في الفصل التاسع . ولكن ليس من المحتمل أن يُدعى أيُّ شخص في رواية باسم وتنگتن – اللهمَّ إلا لأغراض التفكُّه أو النقد . أما يوميات پيپْس ، وهي يوميات يحاول فيها أن يسجِّل تجربته الخاصة دقيقة بدقيقة ويطبع بواسطتها كلَّ ما يسجِّله بطابعه الشخصي ، فهي أقرب إلى الرواية الحديثة من أيٍّ من **القصة الشهيرة المدهشة** أو من مسرحية الدمى التي ترويها والتي لا يُعرَف كاتبها .

كتب پيپس يومياته بين عامي ١٦٦٠ و ١٦٦٩ بالشيفرة – أي بلغة سريَّة من الناحية الفعلية – ولم تُنشر لما يقرب من مائتي سنة . وهي تضمُّ بالصيغة

*The Fasmous and Remarkable History of Sir Richard Whittington* ج

المنشورة التي يعرفها بها قرّاؤها في العصر الحديث كثيرًا من الخصائص التي تميِّز الرواية عن الشعر والمسرحية والقصص الشعبية : ومن هذه الخصائص الحميميةُ ، والجهلُ بما يمكن أن يحصل ، والملاحظةُ الشخصية ، والتواصُلُ الذي لا يطَّلع عليه الآخرون ، والترفُّع عن المظاهرِ الاحتفاليةِ والتصرُّفاتِ التي تناسب المناسبات العامة . وهذا الترفُّع أو الابتعاد في ما تبديه الرواية من ملاحظات ينطبق على المشاهد العامة كمسرحيات الدُّمى وعلى طقوس البلاط والعالم السياسي، أو "العرض المسرحي للمجتمع" الذي يمكِّن الطبقة الحاكمة من فرض إرادتها على الشعب ، كما قال الكاتب الفكتوري ولتر باجِت[٧]. والروايات تصوِّر في العادة أفرادًا لا ينتمون إلى الناس العاديين ولكنَّ مجتمعهم ، الذي يتعرَّفون أول ما يتعرَّفون عليه بصفتهم متفرِّجين من بعيد ، يمسك بتلابيبهم . وخصوصيةُ الرواية تماثل من هذه الناحية تاريخَها الاجتماعيَّ الذي هو شكلٌ من أشكال السرد.

تجد ثقافة الاستعراض الأرستقراطية تعبيرًا طبيعيًا عنها في شعر البلاط ومسرحياته ، ولكن ليس في القصص النثرية لأن هذه لا تصلح إلا للاستمتاع بمعزل عن الناس ، سواء في دوائر البلاط أو في المجتمع برمَّته . لقد كان لبعض روايات القرن السادس عشر مثل رواية **أركاديا** للسير فلپ سدني (التي سنتحدّث عنها في الفصل الثاني) ميول أرستقراطية ، ولكننا لا نجد أيَّ كاتب للقصص النثرية كان يمكن أن يحظى بالقبول في البلاط الإنگليزي بعد وفاة سدني في سنة ١٥٨٦ إلى أن عُيِّنَت فاني بيرْني وصيفةً للملكة بعد ذلك بمائتي سنة . فالروايات ، وهي أعمال تفتقر للقيمة الاحتفالية التي يتَّصف بها كلٌّ من الشعر والمسرح ، كانت تروق لباعة الكتب لأنهم يتوقَّعون كسب المال من بيعها ، وليس لرعاة الأدب من الأرستقراطيين . ولم يوجِّه الروائيون الخطاب في رواياتهم إلى مُلْهِمةٍ أو راعٍ للأدب أو حاكمٍ أو غير هؤلاء من أولي الشأن ، وذلك باستثناء عدد قليل منهم ، مثل سْكُتْ الذي أهدى مجموعة رواياته المعروفة باسم روايات وَيفرلي إلى الملك جورج الرابع . وقد شعرتْ جين أوستن بالحرج الشديد عندما أُمِرَتْ ، بعد نجاح روايتيها **الكبرياء والهوى**[ج] و **مانسفيلد پارك**[خ] بأن تُهْدِيَ روايتَها التالية إلى الوصيِّ على العرش .

وبما أن الروائيَّ كان من الطارئين على الأدب فقد كان من السهل اعتباره دخيلاً اجتماعيًّا . فمن المعروف أن الرواية هي من إنتاج المشتغلين بالتجارة من أبناء الطبقة الوسطى ، وأنها كانت تصف حياة البذخ والرفاه لأغراض النقد

---

ج *Pride and Prejudice*
خ *Mansfield Park*

الهجائي ولكنها تمجِّد قدرة أبطالها على الاعتماد على أنفسهم والصعود اعتمادًا على مزاياهم . وقد اشتكى شعراء أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر من التهميش الذي لحق بهم ومن إقصائهم من العالم الاجتماعي . أما الروائيون الذي كانوا مهمَّشين على الدوام فقد أخذوا في هذا الوقت بالحلول محلَّ الشعراء في أعين الناس . وقد مال أوائل الروائيين الإنكليز إلى تصوير حياة المجرمين والأوغاد والبغايا واليتامى وغيرهم من المنبوذين ، وإلى تصوير النساء والأطفال . وكانت ڤرجينيا وُلف هي التي لاحظت "أن الأعمال المتأخِّرة للروائيين الناجحين تظهر قدرًا من التقدُّم على السلَّم الاجتماعي" [٨]. وتصحُّ هذه الملاحظة أكثر حتى من ذلك على تاريخ الرواية باعتبارها شكلاً أدبيًا . فصعود الطبقة الوسطى على السلَّم الاجتماعي أدّى إلى ظهور مجتمع أصبحت القوة والثروة الحقيقيتان فيه من نصيب التجّار وأبنائهم ، مع أن أبناء الطبقة الحاكمة والطبقة الأرستقراطية ظلوا يحتفظون بالمكانة العليا من الناحية الشكلية . والرواية – كما سنرى – تصوِّر فكرة كون الأمة "جمهورية خفية" كما دعاها ولتر باجت تصويرًا صادقًا[٩]. وعندما سيطر فنُّ القصة على سوق الأدب أخذ الناس ينظرون إلى الكتّاب على أنهم تجّارٌ أو رجالُ أعمالٍ وليس على أنهم رجالُ بلاطٍ يتذلَّلون ويتمدَّحون طلبًا للحظوة لدى أبناء الطبقة الأرستقراطية .

تخضع الرواية لمتطلَّبات القرّاء وقدراتهم ، شأنها شأن أيِّ مُنتَج يُنتَج للاستهلاك . وقد لخَّصت ڤرجينيا وُلف صفات القارئ في مقالة نشرت بعد وفاتها على النحو الآتي :

يمكنه أن يتوقَّف ، أن يتأمّل ، أن يقارن ... يمكنه أن يُشبِع حالاتٍ نفسيةً متعدِّدة . يمكنه أن يقرأ ما هو موجود على الصفحة قراءة مباشرة ، أو يمكنه أن يبعدها عنه ليقرأ ما ليس مكتوبًا فيها . فالكتاب فيه استمرارية ممتدَّة لا تكون في المسرحية . وهو يمكِّن الذهن من المضيّ بالسرعة التي تروقه . إذ نحن في عالمٍ لا يكتمل فيه شيء[١٠].

تعكس وُلف عقلية زمانها عندما تشير إلى القارئ باستخدام ضمير المذكَّر رغم أن كثيرًا من قرّاء الروايات نساء . وقد كان الشعر الشفوي وأدب المسرح يخاطبان جمهورًا يلتزم بالعادات الاجتماعية السائدة في مجتمع يسيطر عليه الذكور. أما الرواية في المقابل فتدخل نفسها في أحداث الحياة العائلية وتجد قرّاءها هناك . وتعطيها مكانتُها ، من حيث هي مادَّةٌ للقراءة الشخصية ، وظيفةً غير ثابتة يمكن أن تزعزع استقرار العائلة والمجتمع . والروايات في المجتمعات التي تخضع للتنظيم أثيرةٌ لدى الشباب لأن ما تعلِّمهم إياه مباشرٌ ، قريبٌ إلى أنفسهم ، ولا يجدونه في المقرَّرات الدراسية المعتمدة . وهي لا تقرأ إلا في فترات الراحة . ولكن فترات الراحة هذه كثيرًا ما تُسرق من الوقت الذي يجب أن يقضوه في العمل أو الدراسة أو التعبُّد أو أي شكل آخر من أشكال خدمة المجتمع . (وقد ذكر الروائي ج. ب. بريستلي أنه في السنوات الخمس التي قضاها في الجيش كان يلتهم الكتب "كما لو أنها فطائر مدهونة بالزبدة".(١١)) وتشجِّع "الاستمرارية الممتدَّة" التي نجدها في السرد القصصيِّ على الانغماس في أحلام اليقظة وتضخيم الذات والاندماج بالبطل أو البطلة ، وهي أمور يمكن أن تحدث خارج ساعات الفراغ المخصَّصة للقراءة بالذات .

لكنْ علينا أن نحذر من ربط أحلام اليقظة والاندماج الخيالي مع أبطال الروايات وغير ذلك من متع القراءة التي يطول أمدها بالروايات فقط ، فهذا روبرت لُوِس ستيفنسن مثلاً يدَّعي أن هذه الأمور لا ترتبط إلاَّ بقصص الرومانس(١٢). (غير أن الروايات الإنكليزية الكلاسيكية استقرَّت مكانتها في التراث الروائي المعتمد وفي المقرَّرات الدراسية ، وهذا ما يجعل الرواية التي تقرأ في ضوء مصباح اليد تحت اللحاف رواية يغلب أن تكون رواية مراهقين أو روايةً معاصرةً رائجة .) وقد كان لإحياء قصص الرومانس التقليدية منذ أواخر القرن الثامن عشر فصاعدًا أثرٌ كبير في الرواية ، فوُلِدت أجناس أدبية فرعية تخلط

خصائص الرواية بخصائص الرومانس مثل الروايات القوطية وروايات الإثارة ، وروايات الرعب ، وروايات الجرائم ، والروايات العلمية ، وقصص الأطفال ، وروايات الخيال الحديثة . وكثيرًا ما يمدح منظِّرو الرواية فكرة الرومانس من جانب وينتقدونها من جانبٍ آخر – أي كما لو أن متع القراءة السرِّية يجب ألاّ تمارَس بحرِّية زائدة عن اللزوم . وهنا نجد في ولْيَم هازْلِت (الذي ربما كان أفضل نقّاد القصَّة النثرية الإنكليزية الأوائل) مثالاً على ما نقول . فمقالته المعنونة "الروايات وقصص الرومانس المعيارية" تَضمُّ عددًا من الموازنات التي تتصف بالمرونة والدقَّة وبإثارة الحيرة أحيانًا بين الرواية والرومانس (وهذه المقالة يعود تاريخها إلى سنة ١٨١٤ ولكن هازْلِت أعاد النظر فيها ونشرها في كتاب **محاضرات عن الكتاب الكوميديين الإنكليز**[د] الذي نُشِرَ سنة ١٨١٩) .

يؤكِّد هازْلِت على أننا لولا الرومانس لما كانت لدينا فكرةٌ عن الجمال والأمل والإيمان بالتقدُّم الاجتماعي . فقصص الرومانس لا تنفصل عن الرغبة لأنها تحتوي على "تَمَنّي شيءٍ يفوق ما نملك"[١٣]. أما الكتّاب الذين ينزلقون إلى دغدغة رغباتنا فيصفهم هازْلِت بأنهم "متوحِّشون غير أسوياء" ، وبأنهم "رومانسيون بعيدون عن الواقع" (٢٣) . وقصصهم تزوِّر الواقع دون خجل . أما مهمة الرواية في رأي هازْلِت فهي أن تنقل لنا "المعرفة بالعالم بواسطة مادَّة الرومانس الأثيرية"[١٤]. وعلى الروائي أن يأخذنا من أنفسنا دون أن ينسى معيار الواقع المؤلم" (٦) .

على أن "معيار الواقع" هذا لا ينطبق على تصويرِ عالمنا المعروف للجميع تصويرًا يستند إلى وثائق يمكن التحقُّق من صحتّها من حيث المبدأ (كما في حالتي التاريخ والسيرة) بل على تصوير هذا العالم تصويرًا قصصيًّا . فالروائي يأخذنا

---

[د] *Lectures on the English Comic Writers*

إلى مجتمعٍ من خلَقه هو ، مجتمعٍ كثيرًا ما يوصف بأنه "مجتمع" الرواية أو "عالمها" ، وهو مجتمعٌ قابل لأن يُعرف لأنه غير مرئي وغير محسوس . فقراءة الرواية معناها الدعوة إلى المشاركة في الأفكار الخاصة غير المصرَّح بها للشخصيات الروائية – تلك الشخصيات التي تُرى وهي تتصرَّف مثل الناس الواقعيين الذين لن نتمكن من معرفة ما يدور في أذهانهم . ولذا فإن واقع الرواية هو واقع صدف أننا رأيناه أو صدف أننا سمعناه . وهو لهذا يتَّصف بقدرٍ من الحميمية التي تأخذنا إلى ما وراء حدود التجربة الشخصية . وكان من رأي الكاتبة جورج إليُت أن مهمة الروائيِّ توسيعُ فهم القرّاء لمجتمعهم : "ذلك أن أعظم فائدة ندين بها للفنان ، سواء أكان رسّامًا أو شاعرًا أم روائيًّا ، هي توسيع رقعة مشاعرنا" (١٥).

والمجتمعات التي تصوِّرها القصص هي بالضرورة مجتمعاتٌ من صنع الخيال . ولكن إذا كانت الرواية تصويرًا لمجتمعٍ من صنع الخيال فإن ذلك ينطبق أيضًا على أفكارنا الخاصة بالأمة ، كما يرى عدد كبيرٍ من الكتّاب المعاصرين(١٦). فالأمة ليست شيئًا ماديًّا مثل القُطر أو الدَّولة . بل هي تشكيلٌ غير مرئيٌّ هو (في جانب منه على الأقل) تشكيلٌ نظريٌّ يستدعي اندماجًا عاطفيًا وخياليًّا قويًّا . والوطنية أو حبُّ الوطن من وجهة النظر هذه قد تعني الارتباط بأشياء حقيقية ، بينما تعني القوميةُ الولاءَ لفكرة . و"الدولة الأمة" هي – كالرواية – ظاهرة حديثة العهد ، وهذه حقيقة دعت الناقد فرانكو مورِتي لأن يصف الرواية وصفًا ردَّد فيه رأيًا يحظى بقبولٍ واسعٍ مفاده أن الرواية "شكلٌ رمزيٌّ للدولة الأمة"(١٧). لكن هذه التعميمات يجب أن تعامل بحذر . ذلك ن فكرة الشكل الرمزي في هذا السياق فكرةٌ تفتقر إلى الوضوح – أليست مسرحيات شيكسبير (التي سنتناولها في القسم التالي من هذا الفصل) شكلاً رمزيًّا من أشكال الدولة الأمة ؟ – بينما مفهوم الدولة الأمة هو ذاته مفهومٌ يثير الجدل ولا يمكن التسليم به بسهولة . ووضعُ الفكرتين معًا

أقربُ إلى التعبير البلاغي المفرط في الإيجاز والإبهام . وكلُّ ما يمكننا قوله في هذه المرحلة هو أن الروايات كانت مصدرًا بالغ الأثر للأفكار الخاصة بالأمة وبالانتماء القومي ، وأن العديد من الروائيين من ديفو إلى بيتر أكْرويْد أدّوا وظيفتين هما وظيفة الروائيِّ ووظيفة المعلِّق على تاريخ إنكلترة وعلى الهوية القومية . وسنرى أن ثمة صلة مباشرة بين خصائص الرواية بصفتها جنسًا أدبيًّا وبين الدَّور الذي يؤدّيه الروائيون في تحديد الهوية الإنكليزية .

## الأمة والأدب القومي

لا تنفصل فكرة الأدب القومي عن ظاهرة اللغة القومية . وقد حلَّت الآداب القومية المكتوبة باللغات المحلِّية محلَّ التراث المعتمد المتمثِّل بالمؤلِّفين اليونانيين واللاتينيين ، وذلك في فترة الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة في أوروبا . ولذلك فإن الآداب القومية متعدِّدةٌ ، وتوجد من حيث صلة بعضها ببعضها الآخر . وكانت الترجمة والاستعارة الثقافية من الأمور المألوفة باستمرار ، والأجناس الثقافية لا تحترم الحدود اللغوية . والقصص النثرية هي عادة أسهل للترجمة من الشعر أو المسرحيات الشعرية . وتنحو الروايات في الوقت نفسه إلى استخدام أنواعٍ من اللهجات ومستويات الكلام ممثِّلة بذلك الفروق الطبقية والمناطق الجغرافية والأعمار والمهن ضمن كلٍّ منطقة لغوية . وكثيرًا ما يستخدم الروائيون مرجعية صوت الراوي لإقامة تراتبية خطابية تماثل التراتبية الاجتماعية ، بحيث يعطون الأفضلية لمستويات الخطاب الكتابية التي تتوسَّع في التراكيب ، وللغة المثقفين ، على أنواع الخطاب المحكية ، أو تلك التي تكسر الحواجز الرسمية ، أو المحلية. وهذه التراتبية تتمثَّل في العادة في المقابلة بين السرد والحوار في الرواية. لكن عرض السرد والحوار في الرواية تأثَّر بأشكال الكتابة السابقة ، ولا سيما الكتابة

المسرحية حيث لا يجري التفريق بينهما في العادة . أما في المسرح فإن تراتبية الخطابات لا يمكن إرساؤها إلا من خلال بلاغة المسرح ومن خلال الكلام المسموع ، وشيكسبير هو الأستاذ الأكبر في هذا المجال . إذ يتعارض تنوُّع مستويات الخطاب في مسرحياته تعارضًا شديدًا مع نمطية الخطاب واستوائه في المآسي الفرنسية المكتوبة شعرًا والعائدة إلى فترة الكلاسيكية الجديدة على سبيل المثال .

هناك عند شيكسبير مسرحياتٌ شعريةٌ مليئةٌ بالأبيات الرنّانة . والأثر الذي تتركه هو إيجاد الإحساس باتحاد الأمة – أو باتحاد رقعتها الجغرافية على الأقلّ – مع قوّة الدولة حتى عندما يجري انتقادها. إنها تتحدَّث إلى الأمة ونيابة عنها في الوقت نفسه . وكلمات جون أوف گونْت وهو يحتضر مثال مشهور :

هذا العرشُ الملكيُّ ، هذه الجزيرةُ ذاتُ الصولجان ،

هذه الأرضُ ذاتُ الجلال ، موطنُ مارْس هذا ،

جنَّةُ عدْن الأخرى هذه ، هذه الأرضُ التي كأنها الجنة

.................................

أُجِّرت – وأنا أموتُ إذ أنطق بالحقيقة –

كما تؤجَّر المنازلُ أو المزرعةُ الحقيرة .

(رچرد **الثاني** ، الفصل ٢ ، المشهد ١ ، الأسطر ٤٠-٦٠)

لكنَّ شيكسبير يستخدم النثر السردي أحيانًا في لحظات درامية حرجة كما في رواية المضيفة لحادثة وفاة فولْستاف :

لفظ أنفاسه ما بين الثانية عشرة والواحدة عند انقلاب المدِّ إلى جَزر . فبعد أن شاهدتُه يعبث بأغطية فراشه وبالأزهار ، ويلقي الابتسامات على أطراف أصابعه ، علمتُ أنه ذاهبٌ في سبيله . كان أنفُه حادًّا كالقلم ، وكان يثرثر عن الحقول الخضراء . قلت له : "كيف حالك الآن يا سير جون ؟ لا تقنطْ من رحمة الله يا رجل!" فأمرني أن أضع المزيد من الملابس على قدميه . فوضعتُ يدي في سريره وتحسَّستُ قدميه فوجدتهما باردتين كالحجر . ثم تحسَّستُ ركبتيه ثم ما فوقهما وما فوق ذلك فكان كلُّ شيءٍ باردًا كالحجر [ذ].

(**هنري الخامس** ، الفصل ٢ ، المشهد ٣ ، الأسطر ١١-٢٤)

يموت كلٌّ من فولْستاف وجون أوف گونْت وهما يفكِّران فى إنگلترة ، فى الأرض وفى الزراعة المهملة فيها . فقد أصبحت إنگلترة من وجهة نظر جون أوف گونْت كالمزرعة الحقيرة ، بينما يثرثر فولْستاف عن الحقول الخضراء ثرثرة لا بدَّ أنها تذكِّره بأراضيه المهملة . فهذا الفارس [أي فولْستاف] الذي يملأ منطقة إيسْت چيپ بالصخب هو في نهاية المطاف صاحبُ أراضٍ في الريف ترك أملاكه وراءه. وكلمات جون أوف گونْت هي خطبةٌ تلقى على فراش الموت أو قل هي قطعة مسرحية تعرض عرضًا مسرحيًّا ، بينما رواية المضيفة عن وفاة فولْستاف

---

[ذ] لا يتَّضح الفرق بين لغة المقطعين اللذين اقتبسهما المؤلِّف عند ترجمتهما إلى العربية الفصيحة تمامًا . أما في الأصل الإنگليزي فإن الفرق واضح في أن كلام جون أوف گونت مكتوب شعرًا ويستخدم الإشارات الثقافية التي تناسب علِية القوم من المثقفين ورجال الدولة ، وأن كلام المضيفة مكتوبٌ نثرًا وينطق بلهجة عامة الناس غير المتعلمين . وكان الفرق سيتَّضح أكثر في الترجمة لو تُرجِم كلام المضيفة باللهجة العاميّة . ولكن أيّ عاميّة عربية ستتحدَّث هذه المضيفة الإنگليزية ؟ إن هذه قضية من قضايا الترجمة التي لا أعرف لها حلاًّ يرضي الجميع.

هي نوع من السَّرد العاديّ لحادثة مؤثِّرة بأبسط لغة متداولة بين الناس . والفرق بين القطعتين لا علاقة له بوجود فن البلاغة أو غيابه – فكلام المضيفة مليء بالتشبيهات – بل هو فرق يعتمد على اختلاف لهجة الخطاب ، وهو اختلاف يقوم على المقابلة بين الكلمات ذات المقاطع المتعددة وذات الأصل اللاتيني التي تناسب البلاط ، والكلمات البسيطة ذات المقطع الواحد وذات الأصل الأنكلوسكسوني التي تتحوّل في كلام المضيفة إلى ضَرْبٍ من الشعر الجامح . ولو وضعنا هاتين القطعتين الشيكسبيريتين المأخوذتين من سلسلة مسرحياته التاريخية جنبًا إلى جنب لوجدنا أنهما تمثِّلان انقسامًا عميقًا في اللغة الإنكليزية وفي المجتمع الإنكليزي .

على أن القطعتين تساعداننا على تحديد فكرة الأدب القومي . وذلك أولاً من حيث موضوعهما الصريح أو الضمني – وهو أرض إنكلترة – رغم أن هناك حاجة إلى ما هو أكثر من الموضوع لتعيين الأدب القومي وتمييزه عن سواه كما بَيَّنَ بول گلبرت في دراسة موسَّعة لهذا الموضوع . فَـگـلبرت يرى "أن معالجة الموضوع يجب أن تعكس نظرة من يعنيهم هذا الموضوع من الداخل" ، أما فيما عدا ذلك فليس ثمة خصائصُ ذاتيةٌ تميِّز أدبًا قوميًّا عن سواه : "فما يمثِّل الأدب القومي هو شيء يُختار لكي يكون كذلك دون النظر إلى الخصائص التي تجعله كذلك"(١٨). أي إن حقول فولْستاف الخضراء هي حقول إنكليزية عن طريق الإشارة المتكرِّرة إلى كونها كذلك وليس لأن الحقول في الأقطار أو الآداب الأخرى – مثل حقول آيرلندة على سبيل المثال – هي بالضرورة أقلُّ خضرة . ونحن يمكننا أن نرى بالأمثلة العديدة في كتابات شيكسبير كيف يجري ربط الأشياء بالهوية الإنكليزية ربطًا تراكميًّا . ففكرة گونْت القائلة إن إنكلترة هي جنَّة عدْن ، وإنها جزيرةٌ ، لا بل حديقةٌ مسوَّرةٌ ، لا ترتبط بحقول فولْستاف الخضراء فقط بل بتفاصيل أخرى تتذكَّرها المضيفة : مثل الوقت المرتبط بارتداد المدّ وتحوُّله إلى جَزْر ، وهو ما يذكِّرنا بموقع لندن ، العاصمة والميناء الرئيس لهذا الشعب الذي

يعيش في جزيرة ؛ ومثل عَبَثِ فولْستاف بالأزهار ، وبرودة قدميه برودةً تذكّر ببرودة الحجر ؛ حيث لا يكون الحجر أو الصخر شيئين ميّتَيْن غير عضويين فقط بل يكونان هما الأرض المهمَلة أيضًا . وإمكانية وجود أدب قوميٍّ حاضرةٌ في هاتين القطعتين المقتبستين من شيكسبير حضورًا لا يمكن أن يُنسى ما دامت مسرحياتُه تُمَثَّل وتُقرأ . وقد تصادف إحياءُ أعمال شيكسبير في القرن الثامن عشر مع نشوء الرواية الإنكليزية باعتبارها فرعًا جديدًا من فروع الأدب القوميّ ، وساعد ذلك في نشوء هذا الفرع .

حدث مع نشوء الرواية تغيُّرٌ في الفكرة الأدبية عن القومية . وقد استعمل كرْشان كومار في كتابه **تشكيل الهوية القومية الإنكليزية**د (٢٠٠٣) تمييزًا جاء به للمرَّة الأولى فريدْرِش مايْنَكه في سنة ١٩٠٧ بين الأمة "السياسية" والأمة "الثقافية". الأمة السياسية هي الأمّة كما عرّفها جون أوف گونْت . وهي بعبارة كومار "'الدولة الأمّة' وليست 'الأمَّة الدولة' إذا ما شئنا الدقَّة . إنها أمَّة تتشكَّل في كثير من الحالات 'من القمة إلى القاعدة' كما في فرنسا وإسبانيا وبريطانيا حيث أنجزت النظم الملكية مهمة بناء الأمَّة بتركيز السلطة في أيديها استكمالاً لتشكيل الدولة" . أما الأمَّة الثقافية فهي في رأي كومار "الأمَّة الدولة" بحقّ ؛ وهذا مفهوم تنشأ فيه الدولة من الأمَّة وليس العكس(١٩). وفكرة الأمَّة الثقافية لا الأمَّة السياسية هي التي تنادي بالقومية الثقافية وحركات الاستقلال الشعبية . والأمَّة السياسية ملَكية أوتوقراطية ، بينما الأمَّة الثقافية ديمقراطية ، على الأقل بمعنى أن الشعب هو مصدر السلطة السياسية ، وليس الله . وهكذا فإن إنكليزية فولْستاف تنتمي إلى الأمَّة الثقافية ، لا السياسية ، بينما يتَّصل الأمير هالذ صديق فولْستاف وغريمه ، بعامة

---

د *The Making of English National Identity*

ذ أي هنري .

الشعب ، وينجح فيما بعد – عندما يصبح الملك هنري الخامس في معركة أجنكورت – في تسخير الأمَّة الثقافية لخدمة الأمَّة السياسية .

لكن صلات الرواية هي بالأمَّة الثقافية لا السياسية . وقد جاءت بين عصر شيكسبير وعصر ديفو قلاقلُ القرن السابع عشر الثورية ، التي أدَّت إلى وضعِ حدٍّ لسلطة الملَكية المطلقة . أما مسألة ما إذا كانت النتيجة المباشرة هي تحوُّل الدولة الأمَّة إلى الأمَّة الدولة أو هي مجرَّد إعادةِ صياغةٍ للدولة الأمَّة لمصلحةِ فئة حاكمة قليلة من نوع جديد فمسألة نتركها للمؤرِّخين رغم أن رواية فيلدِنْغ **أميليا** (١٧٥٢) تزعُمُ ضمنًا أن نظام الحكم الذي رافق سيطرة حزب الوگز[س] في القرن الثامن عشر هو نظام حكم الأقلية . وهذا موضوع ستتناوله روايات دِزْرِيلي فيما بعد . والمهم هو أن الروايات الإنكليزية لم تَسْعَ ، فيما عدا حالات قليلة ، إلى موازنة الأمَّة السياسية والثقافية – أو الأمَّة كما تُرى من القمة إلى القاعدة ومن القاعدة إلى القمَّة – على النحو الذي تفعله مسرحيات شيكسبير . فالروايات تخاطبنا في العادة من خارج النخبة الحاكمة ومن داخل الشعب .

سيتناول هذا الكتاب كيف مثَّلت الرواية الأمَّة الثقافية في إنكلترة وليس الأمَّة السياسية المعروفة رسميًا بالمملكة المتحدة المكوَّنة من بريطانيا العظمى[ش] وآيرلندة

---

[س] من المعروف أن القوى السياسية في إنگلترة في القرن الثامن عشر انقسمت إلى حزبين هما الـ Whigs والـ Tories ، كان الأول منهما يدعو إلى تحديد سلطات الملك وتقوية سلطات البرلمان من بين أمور أخرى بينما كان الحزب الآخر يدعم الملك . ويقال إن اسم الوگز يعود إلى كلمة اسكتلندية هي Whiggamore . وقد اضطررت لتعريب اللفظتين الأصليتين على الرغم مما في ذلك من قلق في اللفظ والصياغة لأنني لم أهتدِ إلى بدائل مقنعة .

[ش] قد يكون هناك خلط لدى بعض الناس خارج بريطانيا بين المعنى الدقيق لعبارة بريطانيا العظمى والمعنى الشائع الذي يربط العبارة بفترة الاستعمار وهيمنة بريطانيا على أجزاء كبيرة من الكرة الأرضية هيمنة جعلتها عظمى من حيث القوة واتساع رقعة سيطرتها . فالمعنى الدقيق يشير إلى الجزيرة التي تضم كلاًّ من إنگلترة وويلز واسكتلندة فقط ، وهي عظمى بمعنى أنها تضمُّ هذه الأقطار الثلاثة . أما المملكة المتحدة فتضمّ آيرلندة الشمالية إلى جانب بريطانيا العظمى هذه .

الشمالية . ولكن النظرة الإنكليزية – على غرار النظرة الفرنسية والإسبانية ، وهما مثالا كومار الآخران الخاصّان بالممالك التي تنحو إلى تركيز السلطة بيد الملك – ظلَّت على الدوام نظرة تسعى للهيمنة والتوسُّع ، وهو الأمر الذي أدّى إلى إيجاد إمبراطورية داخل الجزر البريطانية وإلى إنشاء إمبراطورية بحرية تشمل مناطق واسعة من الكرة الأرضية . والنتيجة حسب رأي كومار هي إنشاء قومية لا تركِّز على الهوية العرقية بل على "الرسالة السياسية والثقافية والدينية" للأمَّة[٢٠]. ولكن مع أن النشاط التبشيري يتَّجه باتجاه الخارج فإن جانبًا كبيرًا من قوَّة الإمبراطوريات وجاذبيتها يأتي من قدرتها على اجتذاب الناس والإتيان بهم إلى المركز . ولذا فإن من نافلة القول أن كثيرًا من الكتّاب "الإنكليز" هم ويلزيّون أو اسكتلنديّون أو آيرلنديّون ، أو من مناطق أبعد حتى من هذه . فقد فقدت الهوية الإنكليزية الصلة بالنقاء العرقي فيما يخصُّ سكّان البلد الأمِّ أنفسهم إلى جانب مناطق الشتات التي كانت تابعة للإمبراطورية . وإذا شئنا الدقَّة قلنا إن هذه الصلة لم توجد في أيِّ يوم من الأيام لأن كلَّ الروايات الخاصَّة بنشأة إنكلترة تتَّفق على أن الأمَّة تكوَّنت من موجاتٍ متعاقبةٍ من المهاجرين – من الرومان ، والأنكليين ، والسَّكسون ، والدانِماركيين ، والفايْكنغ ، والنورمَنديين ، وغيرهم – وهذا ما يجعل الاختلاط والتزاوج أساسيَّين في إيجاد الهوية الإنكليزية . ومع أن إنكلترة بلدٌ قديم فإن الهجرة والاختلاط مستمرّان ، وعلى أيِّ تعريف للهوية القومية ألاّ يتجاهل هذه الحقيقة .

أما السبب في الخلط الشائع بين "إنكلترة" و"بريطانيا" بحيث غدت التسميتان مترادفتين في كثير من السياقات فيعود إلى الطبيعة التبشيرية للإمبراطورية الداخلية . فقد اعتاد الناس على الإشارة إلى كلٍّ من بريطانيا العظمى والمملكة المتحدة باسم إنكلترة حتى وقتٍ قريب . والتمييز بين بريطانيا العظمى باعتبارها الأمَّة السياسية وبين إنكلترة باعتبارها الأمَّة الثقافية يلخِّصه سوِفتْ تلخيصًا أنيقًا

وإن بشيء من المداعبة عندما يتحدَّثُ لِمَيول گلڤر عن "طريبانيا التي يدعوها أهلها إنگلترة ، حيث عشتُ ردحًا طويلاً من الزمن"[٢١]. وگلڤر ينحدر ، مثل مؤلِّف الرواية الأنگلوآيرلندي جونَثَن سْوِفْتْ ، من بلدة إنگليزية قديمة ويسمّي بَلَدَهُ الذي ولد فيه إنگلترة ، لكن استعماله لعبارة "عشتُ فيه" يصادر على المطلوب عن الفرق بين البلد الذي ينتمي إليه والبلد الذي يعيش فيه ردحًا طويلاً من الزمن ، أي إنه ليس من أبنائه . فهل يمكن الحصول على الهوية الإنگليزية طوعًا وبواسطة التجنُّس والحصول على جواز السفر البريطاني أم إن هذه الهوية تعود لأولئك الذين عاشوا وقتًا بلغ من طوله أنهم تمكَّنوا من تطوير ما يدعى بالشخصية الإنگليزية أو من وراثتها ؟ لقد نوقش هذا السؤال مناقشة حامية في روايات أقدم الروائيين الإنگليز وأحدثهم .

ونحن يمكننا أن نميِّز بين تعريفين للهوية الإنگليزية فيما يُتَداولُ من أفكار هذه الأيام عن الهجرة وفي أعمال الروائيين والمعلِّقين منذ عصر ديفو ، أحدُهما متحرِّر والآخر محافظ . أما التعريف المتحرِّر فيتَّصف بالمرونة وبالترحيب بالمهاجرين بينما يتَّصف التعريف المحافظ بالتصلُّب واتخاذ موقف الدفاع ، وبقدْر متفاوت من كراهية الغرباء . وكما سنرى في الفصل الثالث فإن أهجية ديفو المعنونة " الإنگليزيُّ الأصيل" (١٧٠٢) هي إحدى أعظم مصادر التعريف المتحرِّر للهوية الإنگليزية . وقد أيَّدها ولْيَم هازْلِتْ بعد قرن من الزمان بحماسٍ شديد . وآخرُ من اقتبس عنها هو الروائي كارِلْ فلِپس في مفتتح مختاراته من أدب المهاجرين بعنوان **غرباء مسرفون**ص (١٩٩٧)[٢٢]. وقد وصف هازْلِتْ أهجية "الإنگليزيِّ الأصيل" بأنها أهجيةٌ رائعة تعبِّر عن فكرٍ سليمٍ وموقفٍ مقْنِعٍ رغم أنها نظمت شعرًا هزليًا . وتتجلّى فيها المعرفة التامّة بكلٍّ من التاريخ الإنگليزي

ص *Extravagant Strangers*

والشخصية الإنكليزية . وهي حقًا فضحٌ كاملٌ مُفحِمٌ للادّعاء بأننا نعود إلى أصلٍ أعلى وأصفى من بقيَّة العالم بدلاً من كوننا أمَّةً اختلطت فيها الأعراق الأوروبية كلُّها فأصبحت شعبًا واحدًا تحت اسمٍ واحد(٢٣).

لكنْ هناك بعض المشكلات في هذه القطعة ؛ لأن فكرة "الشخصية الإنكليزية" – وهي فكرة جديدة في أيام هازلِت كما سنرى – قد يُرى فيها قدر من التحيُّز الكامن لصالح ابن البلد ضدَّ المهاجر . وإذا كان الإنكليز قد أصبحوا "شعبًا واحدًا تحت اسمٍ واحد" فمتى حدث ذلك ؟ إن إنكلترة من وجهة نظر المنظِّر المحافظ الكبير إدمُنْد بيرك "مؤسسة قديمة" ذات "حكومة قديمة" تستمدُّ كيانها من الماگنا كارتا (أو الوثيقة الكبرى)ض. وما يصفه بيرك بأنه "الأرضية الصلبة للدستور البريطاني" هو أساس قد يهتزُّ بمجيء موجات جديدة من المهاجرين(٢٤). والعداء الشعبي للقادمين الجدد والساعين للجوء السياسي قد لا يخفِّف منه اللجوء إلى التاريخ القومي . لكنَّ الفكر المحافظ أخذ فكرة "الإنكليزيّ الأصيل" على عواهنها ونسي سخرية ديفو بسرعة . فقد وصف وولتر سْكُتْ مثلاً، بطلَ ديفو روبِنْسن كروزو (وهو ابنٌ ولد في إنكلترة لمهاجر ألماني) بأنه "ليس بالمثال السيِّء للإنكليزيِّ الأصيل" وذلك "لما يتمتَّع به من حكمة فطرية ، ومن أهواء خاصة به ، ومن تصميم على ألا ييأس أمام الملمّات التي يمكن التغلُّب عليها بالجهد والتعب"(٢٥). وهذا يعني أن كروزو لم يكتسب "الشخصية الإنكليزيَّة" فقط ، بل جسَّدها تجسيدًا . أي إن سْكُتْ نسي فيما يبدو أنَّ كروزو كان ابن مهاجرٍ . أضف إلى ذلك أنـــه استعمل صفة "الأصيل" بمعناها الصحافي الذّلق الذي استهدفته سخرية ديفو .

---

ض الـــ Magna Carta وثيقة أصدرها الملك جون في سنة ١٢١٥منح بموجبها بعض الحقـــوق الـــسياسية والمدنية للشعب.

إن القسمة ما بين الأصيل والمهاجر هي قسمة ما بين الكينونة والصيرورة ، أو ما دعاه إدْوَرْد سعيد بالنَّسَب والولاء . النَّسَب هو ما نولد معه بينما الولاء هو ما نختاره قاصدين مدركين لمعنى ما نُقْدم عليه . ويتحدَّث سعيد في وصفه للثقافة الحديثة عن فشل علاقات النَّسَب التي تنضوي تحت "الأواصر الطبيعية وتحت الأشكال الطبيعية للسلطة" وعن حلول علاقات الولاء محلَّها ، تلك العلاقات التي تنتمي "انتماء كاملاً للثقافة والمجتمع"(٢٦). لكن يمكننا أن نقول أيضًا إن هناك رجوعًا مستمرًّا من الأواصر "الثقافية" إلى الأواصر "الطبيعية" ومن الولاء إلى النَّسَب . فكثيرًا ما يُرى الشعب صراحةً أو ضمنًا في التراث الروائي وفي بعض الدراسات الكلاسيكية في الفكر السياسيِّ على سبيل المثال كما لو أنه عائلة ممتدَّة . وفائدة هذه النظرة هي تقديم الولاء القوميِّ كأنه وضع طبيعيٌّ ناتجٌ عن النَّسَب وليس التزامًا خارجيًّا تفرضه سلطة الدولة . على أن البقاء والنماء في العائلة يعتمدان على الاستعداد لتقبُّل أعضاء جدد والترحيب بهم بواسطة الزواج؛ لأن العائلات المنكفئة على ذاتها ولا يجري تخصيبها تضمحلُّ وتموت . والاستمرارية التي تنتج عن التداخل ما بين الأجيال تحوِّل الولاء إلى نَسَب والقادمين الجدد إلى أُصَلاء . وتصبح عبارة "العائلة القومية" استعارةً فارغةً إن تطلَّب الانتماءُ إليها أن يولَد المرءُ فيها .

## الشخصية القومية والهوية القومية

كان من رأي الفيلسوف دَيفيد هيوم في مقاله عن "المميِّزات القومية" (١٧٤٨) أن "كلَّ أمة لها عاداتها الخاصة بها" وأن "ثمة مميِّزات خاصَّة تظهر لدى شعب من الشعوب أكثر من ظهورها لدى جيرانه"(٢٧). وكان الشعور هو أن الشخصية القومية تنشأ من المحاكاة وتشبُّه الناس بعضهم ببعض ، وهو الأمر

الطبيعيُّ بين السكان المستقرّين . وهذه الشخصية التي تنشأ من الاستمرارية التاريخية يتهدَّدها الانقراض في الأوقات التي تسود فيها روح المواطنة العالمية والهجرات الكبيرة . وقد هيمنت فكرة الشخصية القومية على النقاش الذي دار حول القومية الثقافية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ولا تزال تظهر حتى في هذه الأيام . لكن الحديث عن تميُّز الشخصية القومية عن سواها تحوّل في القرن العشرين "من الشخصية إلى الهوية" ، كما لاحظ يرى أندرسن . والمصطلحان المذكوران لا يمكن اعتبارهما مترادفين(٢٨). ولا تزال هناك حاجة مستمرّة إلى دراساتٍ تشبه السِّيَر للأقوام والثقافات القومية مثل دراسة ج. ب. بريستلي بعنوان **الإنگليز** (١٩٧٣) ودراسة جَرمي پاكْسْمَن بعنوان **الإنگليز : صورة شعب**ط (١٩٩٨) ، ولكنَّ آخر دراسة أكاديمية جادَّة للشخصية القومية تعود إلى سنة ١٩٢٧ ، وهي دراسة إرنست بَيْكر بعنوان **الشخصية القومية وعوامل تشكيلها**ظ .

رُبطَ نشوء فكرة الشخصية القومية نفسها بنشوء الرواية؛ لأن القصص والسِّيَر هما أشد الأجناس الأدبية ارتباطًا بتصوير الشخصية وتحليلها(٢٩). ومفهوم الشخصية هو مبدأٌ واسعٌ مكتفٍ بذاته "يشمل كلَّ صفات الفرد أو الجماعة" حسبما يقول أندرسن(٣٠). وقد يجري الاستشهاد "بالشخصية" ، مثل الاستشهاد "بالهوية" ، استشهادًا خارجيًّا موجزًا – على غرار ما يطلبه أرباب الأعمال من توصيات تخصُّ شخصية طالب العمل ، أو على غرار عرض الشرطة لمجموعة من الأفراد لتعيين هوية أحدهم . لكن الشخصية في سياق الأدب هي – كما قالت جورج إليُت – "شيء يتكشَّف ويتكامل مع الزمن"(٣١). ثم إن الشخصية ليست شيئًا ذاتيًّا ، إذ لا يستطيع الفردُ معرفة الذات معرفة حقيقية . وهذا هو السبب الذي يجعلنا نتشكَّك – كما هو معروف – بالروايات التي تُروى على لسان المتكلِّم وبالسِّيَر الذاتية ، وذلك

---

ط *The English: A Portrait of a People*
ظ *National Character and the Factors of Its Formation*

لأننا قد نصل إلى أحكامٍ عن شخصيات رواة كهؤلاء تختلف إلى حدٍّ ما عمّا يقولونه هم عن أنفسهم . فالمحاولات الواعية لتجسيد أفكارنا عن شخصيتنا تُدْخِل في سلوكنا قدرًا من التمثيل والافتعال الذي قد يؤدّي إلى خداع كامل للذات – كما في رواية كونراد **اللورد جِمْ** ، كما يعرف الجميع . وبحثُ المرء عن حقيقة ذاته هو بمثابة إثارة السؤال الذي يَسأل "ماذا أنا ؟" والذي لا يمكن أن تكون الإجابة عنه إلا إجابة ناقصة في أحسن الأحوال ، بينما يتضمَّن البحث عن الهوية السؤال الذي لا تبلغ الإجابة عنه ذلك القدر من الصعوبة ، ألا وهو "من أنا ؟".

تفترض فكرة الشخصية إذن وجود زاوية نظر موضوعية يمكن ملاحظة أفعال الشخص أو سلوكه منها. وتفترض فكرة الشخصية أيضًا في الروايات والسِّيَر الذاتية قدرًا من التعقيد والخفاء في السلوك الإنساني؛ لأن العرض الأدبي للشخصية يقوم على مُراكمةِ خصائصَ يبدو عليها التناقض ولا يمكن فهمها دون ملاحظة مطوّلة. (فحتّى الشخصيات الروائية التي تستحوذ على فكرنا وتنطبع في ذاكرتنا من أمثال روبرت لڤلس وإما وودهاوس[٤] يمكن تحليل عناصرها والكشف عن كونها تشكيلات من التناقضات). والأفكار الشائعة عن الشخصيَّة القومية أبسط بكثير من فكرة الشخصية التي تصوِّرها الرواية . لكن الشخصية في الرواية ثابتة؛ لأن الأحداث التي تتكشَّف الشخصية بواسطتها محدودة ، وليس ثمة خصائص ننتظر عرضها بعد انتهاء الرواية . كذلك تنتهي السِّيَر بموت مَن يُترجَم لهُ ، بينما تبقى الشخصية القومية عُرْضة للتغيير على الدوام . ولا يدهشنا لهذا السبب أن يتَّصف كلُّ وصفٍ للشخصية القومية على أنها أمرٌ تحقَّق واستقرَّ إما بالخوف من الضياع أو بالحنين إلى مثال بولغ في كماله . والوصف الذي قدَّمه بعض الروائيين في أوائل القرن العشرين للشخصية الإنكليزيَّة ، كذلك الذي قدَّمه إ. م. فورستر في

[٤] روبرت لڤلس هو بطل رواية **كلاريسا** (١٧٤٨) للكاتب ساميُول رچردسن ، وإما وودهاوس هي بطلة رواية **إما** (١٨١٥) للكاتبة جين أوستن .

"ملاحظات عن الشخصية الإنكليزيَّة" (١٩٣٦) ، أو ذلك الذي قدّمه جورج أورْوِل في **الأسد ووحيد القرن**[غ] (١٩٤١) ، يمكن اعتباره الآن وصفًا لمجموعة من الخصائص الزائلة كما لو أنها خصائص باقية . وقد أصبح تصوير الشخصية القومية في الفترة الأخيرة مجالاً أثيرًا للمراثي التي يكتبها المحافظون عن الشعب الإنكليزيّ ، كما في كتاب بيتر ڤانستارْت بعنوان **في ذكرى إنكلترة : نظرةُ روائيٍّ للتاريخ**[ف] (١٩٩٨) وكتاب روبرت سكروتن بعنوان **إنكلترة : مرثية**[ق] (٢٠٠١) .

لقد كان من رأيِ بعضِ أقدمِ الكتابات عن "الشخصية القومية" أن الفكرة متناقضة، وأن جوهر الهوية الإنكليزيَّة – في مقابل الهوية الآيرلندية أو الاسكتلندية أو الويلزية – خلوُّها مما يميِّزها عن غيرها . فديفو يرى أن "الإنكليزيَّ ينتسب للعالم كلِّه" ، وهو رائد عولمة الثقافة القادمة(٣٢). أما هيوم فيرى أن الاعتقاد السائد حول تعقيد إنكلترة وتعدُّديَّتها معناه أن خصائصها القومية الوحيدة كانت نابعة من اختلافاتها الداخلية وغرابة طبعها :

فقد نلاحظ كثيرًا في الشعب الواحد ذلك الخليط الرائع من العادات والشخصيات التي تتحدَّث باللغة نفسها وتخضع للحكومة نفسها . و يتميَّز الإنكليز في هذا المضمار عن كافَّة الشعوب التي وجدت على هذه الأرض ... فالحكومة الإنكليزية خليط من الملَكية والأرستقراطية والديمقراطية . وأنت واجدٌ بينهم كلَّ النِّحل الدينية . والحرِّية العريضة والاستقلال اللذان يتمتع بهما كلُّ إنكليزي يسمحان له بعرض كلِّ ما يختص به هو من صفات . ولذا فإن الإنكليز ، خلافًا لكلِّ من عداهم في هذا الكون ، لا يتمتعون إلا بأقل ما هنالك مما يميِّز الشخصية القومية ، اللهمَّ إلا إذا اعتبرت هذه الصفة هي صفتهم المميِّزة(٣٣).

---

غ *The Lion and the Unicorn*

ف *In Memory of England: A Novelist's View of History*

ق *England: An Elegy*

لم يشع استعمال كلمة eccentricity (غرابة الطبع) إلاّ بعد جيلٍ من وفاة هيوم . والكلمة ، كما أوضح پول لانگفرد ، أخفُ وقعًا من كلمة peculiarity أو كلمة singularity (اللتين تدلاّن على تفرُّد الشخص بصفاتٍ خاصة به لا يشاركه فيها أحد) لأن غرابة الطبع "تتضمَّن قدرًا من الاختلاف المحبَّب دون الإخلال بالتجانس" . والغرابة توحي بقدرٍ سائدٍ من القرابة تشذُّ هي عنها[٣٤]. ولئن بدا ذلك قريبًا من روح الفقرة المقتبسة عن هيوم فلأنَّ التحوُّل من الشخصية إلى الهوية أساسًا للقومية مُتَضَمَّنٌ فيها . وهذا التوتُّر الكامن بين الشخصية والهوية يتخلَّل تراث الفكر المتعلِّق بالقومية الثقافية كله في الواقع .

هناك في الهوية "بُعْدٌ ذاتيٌّ يلازمها على الدوام" ، وهو بُعْدٌ يتضمَّن الوعي بالذات وتحديد انتمائها كما يقول أندرْسن[٣٥]. وتعتمد الحبكة في روايات كثيرة على التحقُّق الخارجي من هويَّةٍ جسَّدتها الشخصية الرئيسة في الرواية واعتبرتها أمرًا مفروغًا منه – فتوم جونز مثلاً يتصرَّف تصرُّف علية القوم قبل أن يثبت انتماؤه إلى هذه الطبقة – ومن ميل القصص التي تُروى على لسان المتكلِّم إلى أن تروي التدرُّج في اكتشاف الهوية أو تشكيلها . وهناك نماذج متباينة من الهوية؛ لأن الاصطلاح يشير إلى شيءٍ داخليٍّ ثابت في الذات وإلى الأدوار الاجتماعية والنفسية التي يتخذها الأفراد . والنظرة الحديثة للهوية تميل أكثر ما تميل إلى ما هو غير نهائيٍّ وما هو سلوكيٌّ "تتشكَّل فيه الذات من ذواتٍ وأدوارٍ متعدِّدةٍ تتَّصل بالعائلة والرقعة الجغرافية والطبقة والدين والعرق والجنس [من حيث الذكورة والأنوثة]" ، كما بيَّن أَنتُني د. سْمِثْ . والفكرة الحديثة الخاصة بالهوية القومية تعكس هي الأخرى المنظومة الفكرية السياسية الخاصة بالقومية[٣٦]. وقد أصبحت الهوية القومية مثار الاهتمام في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بينما كانت تتشكَّلُ دولٌ قوميةٌ جديدةٌ ، وتتعرَّضُ أقوامٌ كثيرةٌ للاضطهاد والتهجير ، وتنهار امبراطوريّات قائمة ، وتُفرَضُ جوازات السفر بين الدُّول . والهوية القومية

الحديثة لا توجد إلا من حيث صلتها بالتسجيل البيروقراطي للجنسية الذي تفرضه الدول رغم أن الهوية القومية والجنسية لا تتطابقان بالضرورة .

ويضيف أندرسن قوله "إن الأمور التي تستحوذ على اهتمام الهوية القومية هي نتيجة لتآكل الكثير مما كان يتصل بالشخصية القومية"(٣٧). وقد نقول إن الشخصية القومية تؤكد على اختلاف الشعوب ، بينما تبرُز الهوية في عالم تختلط فيه الهويات بسهولة . ومن الممكن ملاحظة الجدل الدائر بين الشخصية القومية والهوية القومية في آراء اثنين من أصحاب النظريات الخاصة بالقومية الرئيسين ، وهما ولتر باجِتْ وجون ستورْتْ مِلْ . فليبرالية مِلْ تقوده إلى التأكيد على الطبيعة الطوعية للتجمعات القومية بينما يشدِّد باجِتْ على الإرث المحافظ للشخصية القومية. وطبقًا لتعريف مِلْ في كتابه **الحكم التمثيلي**ك (١٨٦١) فإن جانبًا من بني البشر يمكن أن يقال عنهم إنهم يشكِّلون قومية إذا ما اتَّحدوا معًا بمشاعر مشتركة لا يشاركهم فيها أحد غيرهم – وهي مشاعر تجعلهم يتعاونون مختارين أكثر من غيرهم ، ويرغبون في أن تحكمهم حكومة واحدة وفي أن تكون الحكومة منهم هم أو من جزء منهم دون غيرهم .

والتركيز هنا هو على "الرغبة" ، أي على إرادة التعاون والمشاعر المشتركة. ومِلْ يعترف بأن قوَّة "الشعور بالقومية" ، وهو الشعور "القائم على تطابق الأعراف السياسية ووجود تاريخ قومي وما يتبع ذلك من ذكريات مشتركة ، وعلى وجود شعور مشترك بالفخار أو الهوان ، وبالمتعة والندم ، فيما يتعلَّق بأحداث الماضي نفسها" . وهو يتناول أيضًا كيف أن بعض الأقوام الصغيرة كالويلزيين والأسكتلنديين يمكنها الاندماج بأقوامٍ أكبر منها ، ويرى أن العولمة ووجود حكومة عالمية واحدة هي في نهاية المطاف في مصلحة الجنس البشري(٣٨). أما فائدة

---

ك *Representative Government*

وجود قوميات منفصلة فهي أنها تجعل من النظام الديمقراطي المتماسك الذي يستجيب لحاجات الناس أمرًا ممكنا في الوقت الحاضر . وتعريف مِل الليبرالي للقومية يعتمد على الولاء الطوعي وليس على الانتماء اللاإرادي ، ويعني ضمنًا أن الولاءات القومية تقوم على أساس ذرائعي ليست له صفة الدَّوام .

أما وولتر باجِتْ فيرى في كتابه **الطبيعة والسياسة**[ل] (١٨٧٢) أن الأمم تكوَّنت وتماسكت عن طريق "المحاكاة الغريزية اللاواعية" بالدرجة الأولى ، بما في ذلك "محاكاة الصفات المفضَّلة" و "استبعاد الصفات المكروهة" ، وهي أمور حدثت في زمن الانضباط المفروض من فوق ، وهو زمن سابق على ظهور الديمقراطية الليبرالية الحديثة(٣٩). وقد عرَّف باجِتْ القوم بأنه "يشبه الجسم البشري من حيث قدرته على التصرُّف تصرُّفًا متآلفًا يخضع للقواعد نفسها" . وشعور الناس بتطابق هويتهم هو نتيجة مباشرة لوجودهم معًا وجودًا لا انقطاع فيه تشكَّلت شخصية القوم فيه(٤٠). وهذه الحجج الدارْوِنيَّة قادت باجِتْ إلى التشكُّك في قدرة الخصائص القومية المستقرَّة كخصائص الإنكليز (وهي الخصائص التي اعتقد بأنها لم تتغيَّر منذ عصر چوسَر) على التلاؤم مع ظروف القرن التاسع عشر المتغيِّرة . وقد وصف باجِتْ ضمنًا شكل الشعب على النحو الذي دعاه علماء الأنثروبولوجيا ومنظِّرو علم الاجتماع بالمتبقّيات ، أي تلك الأمور التي أنتجتها ظروف قديمة تعود لحقبة مضت ولا يمكنها الاستمرار إلا بوصفها رمزًا محافظًا في العصر الحديث . وقال إن الشعوب الديمقراطية تعتمد على "أسطورة" الشخصية القومية بينما هي تدين الظروف التسلُّطية الظالمة التي أنتجتها . على أن باجِتْ كان يعتقد بأن أمة حقيقيةً مثل إنكلترة يمكنها الصمود في وجه ضغوط العولمة الحديثة وذلك بسبب ما تتحصَّن به من "انضباط توارثته على مدى أجيال طويلة"(٤١).

---

ل *Physics and Politics*

كان باجِت إذن هو منظِّر الشخصية القومية بينما كان مِلْ منظِّر الهوية . والشخصية القومية إرثٌ لاواعٍ ، بينما الهوية فيما يرى مِل هي مسألة اختيار . ولكن يبدو أننا ما إن نصل إلى مرحلة الوعي بالشخصية القومية حتّى يتعرّض وجودها للتهديد . ونجد في مجال القصة أن ثمة تاريخًا طويلاً قُرئت فيه الروايات الإنگليزية على أنها تعبِّر عن الشخصية القومية الإنگليزية . ولكن فنَّ الرواية نفسه أخذ يضع المسائل المتَّصلة بالهوية في طليعة اهتماماته وليس المسائل المتَّصلة بالشخصية .

## الشخصية والهوية في الرواية

كان هنري فيلْدِنْغ ، وهو أشد المهتمّين بالقضايا النظرية من بين كبار الروائيين الإنگليز الأوائل ، من الملتزمين بمبادئ الكلاسيكية الجديدة ومن المؤمنين بأن الأدب السليم تعود أصوله إلى الأشكال اليونانية والرومانية القديمة . ولذا فإنه لم يكن بوسعه التسليم بأن الرواية شكل أدبيٌّ جديد ، إذ لا بدَّ أنها تحويرٌ لشيء موجود . ومن هنا جاء تعريفه المشهور للرواية بأنها "ملحمة كوميدية كتبت نثرًا" في استهلاله لرواية **مغامرات جوزف أندروز** (١٧٤١) . كذلك فإنه لم يقصد أن تكون شخصياته أفرادًا غريبي الأطوار بل أن تمثِّل أنماطًا بشرية ثابتة كشخصية المحامي أو الجندي[٤٢]. أما النقاد الذين أتوا بعده في القرن الثامن عشر فقد رأوا أن فيلْدِنْغ وديفو ورچردسن وستيرْن روائيّون وأنهم روّاد طبقة جديدة تتنامى بسرعة من الكتّاب وليس مجرَّد كتّاب يكتبون الملاحم الكوميدية . وقد أخذ هؤلاء النقّاد يقدِّرون شخصيّات فيلْدِنْغ لا على أنها شخصيّات نمطية لا تخضع لتقلُّبات الزمن (أو أنها كذلك فقط) بل على أنها شخصيّات تتمتع بقدر من الصحَّة من حيث الزمان والمكان . وقد تطلَّب نقد الرواية باستمرار وعيًا بدور القومية في هذا الفنّ.

وقُرئت روايات فيلْدنْغ على أنها تجسيدٌ للهوية الإنكليزية وليس للطبيعة البشرية بعامّة ، وغــدت الرواية في نظر الكثيرين هي المصــدر الــرئيس "لتاريخ العادات القومية"(٤٣).

تمثّل القطعة الآتية من كتاب **سِيَر الروائيين*** (١٨٢٤) لوولتر سُكُتْ النوع الجديد من نقد الرواية :

لا شكَّ في أن كتابات هنري فيلْدِنْغ من بين الأعمال الإبداعية التي أبدعتها العبقرية الإنكليزية كلها كتابات عديمة المثال عند غيرها . فهي أعمال لا تعجز عنها الترجمة بالمعنى الحرفي والمجازي للكلمة فقط بل إننا نشكُّ في أن سكّان اسكتلندة وآيرلندة الذين لم يتعرَّفوا عن كثب على شخصيات إنكلترة القديمة وعاداتها قادرون على فهمها أو الاستمتاع بها استمتاعًا كاملاً . فشخصيات القسّ آدَمْز وتاوْواوْس وپارتْرِجْ ، ولا سيما السيِّد وسْتِرْن ، هي شخصيّات لا تجدها إلا في إنكلترة . لا بل إن الشخصيّات الرئيسة التي تتَّصف بقدْرٍ أكبر من العموميّة ، مثل شخصيّات أولويرْذي والسيِّدة مِلَر وتوم جونز نفسه ، وكذلك الشخصيّات الثانوية الأخرى التي تحرِّك السَّرد كلها تتمثَّل فيها المميزات القومية ، وهذا ما يضيف قدرًا ليس بالقليل لواقعية القصَّة . فشخصيات القصة تعيش في إنكلترة ، وتسافر في إنكلترة ، وتتخاصم وتتشاجر في إنكلترة ، ولا تحدث حادثة إلا ويرافقها شيءٌ لا يمكن أن نجده في أي بلدٍ آخر(٤٤).

لكن على الرغم من كلِّ ما يبديه سُكُت من إعجاب لا شكَّ فيه، فإنه يوحي بأن واقعية فيلْدِنْغ كان لها ثمن هو انحصاره ضمن عالم إنكلترة المحدود ، وعدم قابليته للترجمة ، وانتماؤه إلى زمن تقادم عليه العهد : أي إن هذه الواقعية تتعارض ومبادئ الكلاسيكية الجديدة التي كان الروائي يؤمن بها . لا بل إن إشارة

---

* *Lives of the Novelists*

سكُتْ الفَكِهَةَ إلى إنگلترة القديمة تؤدّي دورها في تذكير قرّائه بأن إنگلترة قبل جيلين من زمانه هو ، وهي إنگلترة التي صوّرها فيلْدِنْغ في رواياته ، لم يبقَ لها أثر إلا في الخيال . ويبدو أن فيلْدِنْغ لم يكن على وعيٍ بأن شخصيّاته إنگليزية خالصة وأنها تمثّل الشخصية القومية تمثيلاً صادقًا . وقد تطلّب الأمر قارئًا عالميَّ النظرة مثل سكُتْ – قارئًا على معرفة تامَّة بالإنگليز وبغيرهم من الأقوام – ليدرك ذلك ، أو هذا ما يقصده سكُتْ . وهو لا يعرِّف ما يعنيه بالصبغة الإنگليزية للقومية بل يفترض أن "العارفين" سيعرفونها عندما يرونها ، ولكن من الواضح أنه يعتقد بأن على الروائي أن يكون محلِّلاً واعيًا للشخصية القومية كما كان هو نفسه . أي إن الروائيَّ الاسكتلندي يعبِّر برفق عن قدْر من الاستعلاء على الروائي الإنگليزي .

ومن نتائج مقالة سكُتْ عن فيلْدِنْغ أنها تفسح المجال لنوعٍ جديد من الروايات يدعى الحكاية القومية ، وهو نوع ترك أثرًا حاسمًا على سكُتْ نفسه . ويعود أصل الحكاية القومية إلى آيرلندة في روايات مثل رواية **قلعة راكْرِنْت**[ن] لمرايا إجْوِيرْث (١٨٠٠) ورواية **الفتاة الآيرلَندية الجامحة**[و] (١٨٠٦) للكاتبة الليدي مورگن (سِدْني أُونْسن) ورواية **أودونِلْ : حكاية قومية**[ز] (١٨١٤) للكاتبة نفسها ، وفي هذه الروايات وُضِعَ المستعمرون الإنگليز جنبًا إلى جنب مع نماذج من أهل البلد الآيرلنديين . وكثيرًا ما تتتبَّع روايات سكُتْ المعروفة باسم روايات ويڤرلي أحد السادة الإنگليز في أثناء رحلة استكشاف يقوم بها في منخفضات اسكتلندة ومرتفعاتها . وقد أُطلِقت عبارة "قصة قومية رمزية" على هذا النوع من القصص ، وهي قصص تضع الثراء والسلطان الإنگليزيين في مقابل القومية السلْتية المهزومة ولكن المتهيِّئة للنهوض[٤٥]. لكن هناك نوعٌ أقدم من القصة الرمزية القومية يعود

---

*Castle Rackrent* ن

*The Wild Irish Girl* و

*O'Donnel: A National Tale* ز

أصله إلى إنكلترة وليس إلى اسكتلندة أو آيرلندة ، وهذا النوع تعود أصوله إلى مجموعة المقالات النثرية القائمة على النقد الاجتماعي ، وهي مقالات تتناول شخصيات كاريكاتيرية واضحة مثل شخصية السير روجر دي كفرلي المحافظ (المنتمي إلى الحزب الثوري) ، وهي الشخصية التي ابتكرها جوزِف أدِسُن وشخصية جون بُلْ ، التاجر المفعم بالقوّة والحيوية ، وهي الشخصية التي ابتكرها جون آربُثْنتْ . ويتضمَّن كتاب **سيرة جون بُل**[٤] (١٧١٢) مجموعة من الشخصيات التي تمثِّل الشعوب المتصارعة في حرب وراثة العرش الإسباني ، ولكن النقد الاجتماعي فيها ليست له صفة الديمومة ، ويدين جون بُل بشهرته كلِّها إلى رسّامي القرن الثامن عشر الكاريكاتيريين الذين جعلوا منه مثالاً للغطرسة والعنجهية .

لكن إذا كان جون بُلْ أشهر تصوير للإنكليزيِّ النَّمَطيِّ فإن أقرب مُنافسيه (كما سنرى في الفصل الثالث) هو روبنسن كروزو الذي أبدع ديفو شخصيَّته . وقد لا يكون من قبيل الصدف أن عدد الشخصيات في الرواية التي يظهر فيها كروزو يقلُّ في معظم صفحاتها عمّا نجده في أي رواية أخرى تقريبًا . والروائيون في العادة يهتمّون بالموازنة وبيان أوجه الاختلاف بين الشخصيات ، وهذا ما يجعل تصوير فيلْدِنْغ للشخصية الإنكليزية في رواية مثل رواية **توم جونز** ينتشر ليشمل شخصيات عدة بدلاً من التركيز على شخصية واحدة . وعندما تؤدّي هذه الاختلافات إلى إبراز الانقسامات الداخلية لدى الأمة، وهي كثيرًا ما تفعل ذلك ، فإننا نحصل على "قصة رمزية قومية" قد لا تُبرِز موضوعها بالقدر الذي تُبرِزه "الحكاية القومية" بل تجعله مضمَرًا أو خفيًّا . والقارئ الناقد المدقِّق كثيرًا ما يتبيَّن قدرًا من الرمزية القومية الخفيَّة في أعمال روائيين تبدو مقاصدُهم مختلفةً تمام الاختلاف في الظاهر. والرواية ، كما قال أحد مؤرِّخي الأدب مؤخَّرًا ، قد "تضمُّ

---

٤ *The History of John Bull*

الأمَّةَ في شكلها وبنيتها وفي ما تسكت عنه" – من خلال تعامل بعض شخصياتها مع بعضها الآخر بالدرجة الأولى(٤٦).

يعود الفضل في قوَّة تصوير الشخصيّات في الروايات الإنكليزية حتى عصر دِكِنْز إلى قوّة أثر الرواية بوصفها قصة رمزية قومية من ناحية وإلى الصلة التي يظنُّ أنها موجودة بين الشخصية الإنكليزية وغرابة الطبع . فالروائيّون يستمتعون بتصوير حماقات الأفراد وغرابة أمزجتهم . وهذا هازلِتْ يفسِّر ما أنجزه كلٌّ من فيلْدِنْغ ورِچِردسن وسْمولِتْ وسْتيرْن في مقالته المعنونة "الروايات وقصص الرومانس المعتمدة" يعود إلى أوائل عصر الملوك الهانوفريّين ، وهو العصر الذي كانت فيه الشخصية الإنكليزية "إنكليزية بحقّ أكثر منها في أي عصر آخر – أي أكثرها تمسُّكًا بآرائها ومقاصدها" . كان ذلك العصر عصرا تلبَّست الشخصيةَ فيه فكرةٌ مهيمنة (١٩–٢٠) . والفكرة المهيمنة هنا تشير إلى شخصيتي سْتيرْن : وولتر شاندي والعم توبي . وهذا الأخير متقاعدٌ مُقْعَد بعد أن أصيب في الخدمة العسكرية ، يعيش أيامه في عزلة هادئة . ويلمِّح هازلِت تلميحًا قويًّا إلى أن نظرة الرواية الإنكليزية المرحة إلى الشخصية لم تتمكَّن من البقاء بعد الكبت الداخلي للحرّيّات والحـــروب المدمِّرة التي جلبتها الحقبة الثورية التي أعقبت "عصر الأفكار المهيمنة".

لكن ما طمس أهمية غرابة الأطوار الفردية في الرواية بالتدريج لم يكن هو الوعي بالحرب والثورات السياسية بل هو الوعي المتنامي بأن المجتمع هو كيانٌ هائلٌ ومنظَّمة تضمُّ الفرد وتسلبه أهمِّيَّته . وهذا الوعي الاجتماعي يبدأ مع فكرة الآلة الاجتماعية التي شرحها توماس كارْلايْل في مقالاته المبكِّرة مثل "علامات العصر" (١٨٢٩) . وقد رسمت صورة الآلة الاجتماعية على هيئة شبكة متشابكة تضع أفرادها في أماكن ضيقة محدَّدة وتجعلهم في نهاية الأمر دُمىً يحرِّكها محرِّك. وأصبح ازدهار الشخصيات الفردية الذي سحر الروائيين الأوائل أمرًا

يبعث على الحيرة . فهذا راوي رواية **تونو بنگي** (١٩٠٩) للكاتب هـ. ج. وِلْز مثلاً يقول في بدايتها إن النظام الاجتماعي تنظيم معقَّد "لأجزاء من الشخصية" :

يبدو أن معظم الناس في هذا العالم يعيشون "حسبما تُمليه عليهم شخصيَّتهم". لهم بدايةٌ ووسط ونهاية . وهذه الأمور الثلاثة يتَّصل بعضُها ببعضها الآخر اتِّصالاً يتَّفق مع قواعد النمط الذي ينتمون إليه . ومن الممكن أن نقول عنهم إنهم ينتمون إلى هذا النمط من الناس أو ذاك . وهم ، كما يقول المشتغلون بالمسرح ، "ممثِّلو شخصيّات" . فهم ينتمون إلى طبقة ما ، ولهم مكانتهم ، ويعرفون ما يناسبهم وما هي حقوقهم ، ويذكر الحجم المناسب لشواهد قبورهم كيف أدَّوا دورهم في الحياة على أحسن وجه(٤٧).

وفي مقطع مشابه لهذا يرد في المقالة المعنونة "بنتُ أخي الإيرل" (١٩٣٢) وصفت ڤرجنيا وُلف المجتمع كما يراه الروائي الإنكليزي بأنه "عشٌ من الأقفاص الزجاجية المنفصلة يضمُّ كلٌّ منها مجموعة لها عادات وخصائص اجتماعية تميِّزها عن غيرها"(٤٨).

وعندما يستقرُّ في الذِّهن أن الشخصية والمكانة الثابتة في النظام الاجتماعي يتلازمان فإن التركيز يجري بطبيعة الحال على أولئك الذين فقدوا مكانتهم وما عادوا يعرفون "ما يناسبهم أو ما هي حقوقهم" – أي ما عادوا يعرفون من هم . وأخذ الروائيون بدءًا من شارلُت برونتي في روايتها **جَين آير** (١٨٤٧) يصوِّرون شخصيات رئيسة تشعر بالاغتراب وعدم الانسجام مع المجتمع وتجد نفسها مضطرَّة للتساؤل مرّات عديدة "من أنا؟" كما يفعل كِمْ بطل رواية كپلنغ . ثم غدا البحث عن الهوية في أوائل القرن العشرين بحثًا استكشافيًّا لا ينتهي . وأخذ هذا البحث في رواية مثل رواية **العاشقات**[11] (١٩٢٠) للكاتب د. هـ. لورنس يحلُّ محل

---

[11] *Women in Love*

تصوير الشخصيات المفردة كما كانت تفهم تقليديًا . والحوار الآتي يحدث بين شخصيتين من شخصيات لورنس الرئيسة هما روبرت بيركِن وجِرَلْد كُرِتْش في أثناء سفرهما بالقطار من نتنگمشر إلى لندن :

تساءل بيركِن ..."ما هدف حياتك يا جِرَلْد ؟ ما مركز الحياة في نظرك ؟"

"لا أعرف – هذا ما أريد أن يدلّني أحدُهم عليه . وبقدْر ما أعلم فإن الحياة ليس لها مركز ، بل تضمّها الآلة الاجتماعية ضمًّا مصطنعًا(٤٩).

ما يصفه جِرَلْد هنا هو فراغ الهوية أو الحاجة إلى مركز . أما "الشخصية" التي يجسِّدها ، وهي شخصية الصناعيّ والضابط السابق في الجيش ، فهي شخصية مصطنعة في رأيه . وتصوِّر لنا رواية لورنس سلسلة من الأفعال التي يفعلها أبطاله يختارون بها هوياتهم اختيارًا . لكن الاختيار ليس اختيارًا فرديًّا لأن اختيار الهوية في الرواية يمكن ربطه دائمًا بالقصة الرمزية القومية . فجين آير التي ظلت تعتبر نفسها في طفولتها غريبةً عن مجتمعها تنهي قصّتها برضى تامٍّ وهي تحيا حياة منعزلة في ما يشبه القلعة في الريف الإنگليزي .

وتصور رواية شارلوت برونتي التودُّد على أنه في الجانب الأهم منه وسيلة لاكتساب الهوية ولامتحان الشخصية ، وذلك إلى جانب كونها من أفضل الروايات الإنكليزية التي تتناول موضوع التودّد طلبًا للزواج . وفي روايات أوائل القرن العشرين نجد أن على كمْ أن يقرِّر ما إذا كان إنگليزيًا أو هنديًا أو آيرلنديًّا أو إنه مزيج من أي اثنين من هذه الاحتمالات وبأي معنى هو كذلك . أما راوي رواية ولْز والشخصيات الرئيسة في رواية **العاشقات** فنراهم وهم يغادرون إنگلترة بإرادتهم أو بدونها . ولا شكَّ في أن اختيار الهوية موجود في هذه الروايات وفي روايات الهجرة التي أتت بعدها (والتي سأتناولها في الفصل ١٥) ، ولكن هذا الموضوع كان موضوعًا كامنًا في الرواية الإنگليزية منذ البداية .

## أشكال الرواية الإنكليزية

يكشف تاريخ الرواية الإنكليزية تباين معنى أن يكون المرء إنكليزيًا وتنامي الوعي بأهمية التراث الروائي سواء أكان هذا التراث مصدرًا للتبجيل أو موضوعًا للمحاكاة الساخرة . وقد برزت ضمن التراث أشكال معينة من السرد سادت ثمّ انحسرت ، أو ربما اندمجت في أشكال أخرى . ويقدّم القسم الأخير من هذا الفصل وصفًا موجزًا لثلاثة من هذه الأشكال : رواية الرحلة وتثقيف البطل[ببب] ، ورواية التودُّد تمهيدًا للزواج ، وقصة حياة العائلة على مدى سلسلة روايات .

كانت هناك في خلفية الرواية قصص[٥٠] الرومانس التي تتناول مغامرات الفرسان . فقد بدأ بطل ثربانتس دون كيخوته رحلته ، كما قال هازلِت ، "ليُحيي مثال العصور الماضية و"ليسحر العالم مرّة أخرى بقيم الفروسية النبيلة" ، ولكن محاولات الدون سخر منها حصانُه الهزيل وسانچو پانسا ، الخادم الذي ينتمي إلى عامة الناس والذي تبعه راكبًا على حمار . وموضوع الفروسية النبيلة هو موضوعٌ يصلح للملحمة التقليدية ، ولقصص الرومانس ، وللقصص التاريخية الحديثة التي تصوِّر أبطالها تصويرًا تاريخيًا دقيقًا من حيث الملابس والمعدّات ، بدءًا برواية **إيڤانهو** لوولتر سكُتْ . و**الدون كيخوته** هي رائعة الرواية الأوروبية في أوائل عهدها لأنها تسخر من ادّعاءات الفروسية ، مفضّلةً عليها كوميديا الحصان الهزيل والحمار أو الحصان المعدني الذي يركبه الأطفال في السيرك . أما بعد ثربانتس فإن أبطال الرواية من ذوي الطموح يمشون على الأقدام ، أو يحتفظون بخيولٍ تكلِّفهم فوق طاقتهم . والفرق بين القادرين على الاحتفاظ بإسطبل للخيول والغالبية التي تسير على الأقدام هو من أقدم علامات الانقسام الطبقي[٥١].

---

[ببب] يحدِّد المؤلِّف جنس البطل الذي سيتناوله بأنه ذَكَرٌ ، وقد وجدتُ أن عبارة البطل الذَّكر بالعربية تتّسم بالحشو لأن الجنس متضمَّن في صيغة الكلمة ، ولذلك أسقطتُ ذِكْر الجنس إلا حيث احتاج السياق إلى النصِّ عليه .

ومن الممكن قياس ما تدين به الرواية الأوروبية لقصص الرومانس الفروسية بالنظر إلى المكانة البارزة التي احتلّتها كناية الرحلة أو "قصة الطريق الرومانسية" منذ أقدم البدايات إلى وقت فيلْدِنْغ ودكنْز . فدون كيخوته وسانچو پانسا يمضيان عبر سهول لامانچا ؛ والعملاق گارگانتوا يحصل وهو طفل على عصا ركّب عليها رأس حصان ، ثم يُرسَل إلى باريس على ظهر فرسٍ ضخمة الحجم ؛ وگسمان دي ألْفَراش ينطلق من إشبيلية مشيًا على الأقدام ليصلح "ضيعته المزرية"، ويحتفل بالرفقة الحسنة التي يجدها على الطريق ، وهي الرفقة التي "تحيل الخدم إلى فرسان"(٥٢). وقد تُرجمت أعمال ثربانتس ورابليه وألِمان إلى اللغة الإنكليزية في أوائل القرن السادس عشر ، أي قبل انطلاق حاجٍّ بَنْيَن في طريقه حاملاً جعبته وعصاه بعشرات السنين . وكان القرّاء الإنكليز على معرفة بحجّاج ثربانتس ، وبقصص قطّاع الطرق القدماء شبه الأسطورية ، وبقصص الطريق الإنكليزية التي كتبها كلٌّ من توماس ديلوني وتوماس ناش . والقصّة التي تتّخذ من الرحلة إطارًا سرديًّا سرعان ما ميّزت القصة النثرية عن المسرحية لأن المسرح بما يحتاجه من أدوات ومناظر توضع على خشبة المسرح لا يصلح لتصوير الانتقال المتتابع من مكان إلى آخر . وهذا النوع من الرحلة يجري في العادة مشيًا على الأقدام حتى عندما تنوي الشخصيّات السفر ركوبًا على الخيل أو على عربات النقل كما في روايتي فيلْدِنْغ **جوزف أندروز** و **توم جونْز** . وبطل رواية الرحلة هو دائمًا مسافرٌ سيئ الحظّ (بكلمات أشهر عنوانٍ كتبه ناش) .

سيئ الحظّ ، نعم ، ولكن إن كان البطل إنكليزيًّا فإن سوء الحظ لن يكون عقبة كأداء . وقد شكّلت رواية التشرُّد الإسبانية التي بدأت مع رواية **لاثاريليو ذي تورمِس**[تت] (١٥٥٣) التي لا يُعرَف مؤلّفها نموذجًا قلّده ناش واستعمله ديفو في

---

[تت] الاسم لاثاريليو تصغير لاسم لعازر بالعربية . وعبارة "ذي تورمس" معناها من منطقة نهر تورمس التي ولد فيها لاثاريليو حيث كان أبوه يعمل في مطحنة .

عدد من قصصه . ولكن السيرة الذاتية للمتشرِّد (البيكارو) هي سيرة حياة يتيمٍ لفظه المجتمع . وما أكثر ما تعترض سبيلَه حوادثُ عنيفة مثيرة ، والطريقة الوحيدة التي يمكنه بواسطتها الانضمام إلى المجتمع هي نجاحُه في رواية سيرته الذاتية وسردُه للقصص(٥٣). أما روايات فيلْدِنْغ ومن تبعه فهي رواياتٌ مُعارِضةٌ لرواية التشرُّد بمعنى أنها تسعى إلى تحقيق الاستقرار والمصالحة مع المجتمع(٥٤).

إن المنبوذ في الأساطير والروايات الإنكليزية لا يبقى كذلك إلا مؤقَّتًا . فمجتمعه سيتقبَّله في النهاية وينقذه من الفاقة . وروبن هود ، اللصُّ وقاطع الطرق، هو إيرل هنتنگدن الشرعي ، وهو تابع مخلص للملك الذي استولى طاغية غير شرعي على سلطته ؛ وينتهي هرب دِك وتنگتن من لندن بسرعة عندما تكشف له الأجراس أنه سيكون عمدة لندن في المستقبل . وهذه النهايات الأسطورية السعيدة تنبئ بمصير أشخاص رواية التثقيف الإنكليزية أو "رواية النمو" التي يتبيّن فيها أن اليتيم أو اللقيط هو وريثُ الضيعة وأن الشخص نفسه قد يكون هو اللص والمحسن. والخادم أو المتدرِّب على المهنة يتزوَّج ابنة سيِّده أو "معلِّمه" ، أو (في الحالة المغايرة عند رچردسن) تتزوَّج الخادمة ابن سيدتها السابقة . لكن رواية الرحلة ذات الأصول العالمية تحل محلَّها في حالة رچردسن قصة التودُّد العائلية الإنكليزية .

تعطينا رواية التودُّد صيغة مخفَّفة على الأقل من رواية الرحلة لأنها تتتبَّع طريق بطل القصة أو بطلتها من البراءة الريفية إلى التجربة التي توسِّع المدارك . والعنوان الفرعي لرواية فرانسس بيرني **إيڤلينا** (١٧٧٨) – وهو **قصة دخول شابَّة إلى العالم**ثث – يشير إلى تضاريس هذه القصص التي تسرد بلوغ سنّ الرشد والاقتراب من الزواج . والجزء الثاني من رواية **پاملا** لرچردسن (١٧٤١) ، وهي الرواية التي تصوِّر حياة البطلة بعد اكتمال دراما التودُّد والزواج ، لم تجد مقلِّدين

---

ثث *The History of a Young Lady's Entrance into the World*

كثيرين لها رغم ظهور روايات من نوعٍ جديد من الروايات في أواخر القرن الثامن عشر تصوِّر آلام الزوجات التعيسات ومعاناتهن . على أن عددًا كبيرًا من النقاد يرون أن رواية التودُّد التي تصوِّر صحوة فتاة شابة تبقى هي الشكل المعتاد من الرواية الإنكليزية لأنها على تعارض تام مع علاقات الزنى الخطرة في الروايات الأوروبية الكلاسيكية . فالروايات العائلية الإنكليزية دعمت القيم العائلية فتوجَّهت لكلِّ طبقات المجتمع ، وليس لمتذوقي التنقُّل بين العشيقات فقط ولا إلى علية القوم الذين ينعمون بعزلة مكتباتهم الخاصة . وقد خاطبت قصص التودُّد فضول اليافعين من القرّاء ؛ لأنها علَّمتهم قواعد السلوك السليم ودغدغت رغباتهم المشروعة وغير المشروعة(٥٥).

ومن المعروف أن الرغبة الجنسية في الروايات الإنكليزية خافتة النبرة ، حتى في حالة رواية **كلارِسا** (١٧٤٨) لرچردسن ، حيث الاغتصاب هو ذروة الأحداث . أما إشباع الرغبات الاجتماعية ، ولا سيما الطموح الفردي ، فهو من بين المغريات الثابتة لقراءة الروايات . وقد قال وولتر باجِت في كتاب **الدستور الإنكليزي** إن "بلاطات الملوك وقصور الأرستقراطيين تتميَّز بميزة كبرى تهيمن على الجماهير رغم أن الفلاسفة لا يرونها ، ألا وهي أنها بادية للعيان"(٥٦). أما هذه الأيام فإن بريق الشهرة يختصُّ به المطربون ونجوم السينما والرياضيّون والسياسيّون وليس الأرستقراطيون التقليديون ، ولكن هذا البريق لا يزال يفصل ما بين النخبة البادية للعيان والأكثرية التي لا تراها العيون . وكانت مهمة الرواية الكبرى أن تجعل أبطالها وبطلاتها المنتمين إلى الطبقة الوسطى بادين للعيان بتأهيلهم للدخول إلى عالم الطبقات العليا المسحور بهم . وأدَّت رواية التودُّد العائدة إلى القرن الثامن عشر إلى ظهور روايات أوائل القرن التاسع عشر المسمّاة روايات "الشوكة الفضِّية" ذات الانتشار الواسع ، وهي الروايات التي تتناول حياة الطبقة العليا ، ولا يزال عدد الشخصيات التي تحمل ألقاب النبالة وتظهر في

روايات هذه الأيام يتجاوز نسبة عددها بين السكّان . ولا يمكن احتساب جين أوستن من بين كتّاب روايات "الشوكة الفضّية" بالمعنى المبتذل ، ولكنّ بطلة **الكبرياء والهوى** تتزوّج مالكًا من أكبر ملاّك الأراضي في إنكلترة ، بينما تجلس سوزان ، أخت فاني برايس التي تصغرها سنًّا في رواية **مانسفيلد پارك** ، في العربة التي تمضي بها في أول رحلة لها إلى ضيعة خالها الثري وهي "تفكّر كثيرًا بالشوك الفضّية ، ومناديل المائدة ، والأواني الزجاجية المخصّصة لغسل الأصابع على المائدة"[٥٧]. ومن الواضح أن أوستن (وهي نفسها ابنة قسّ) تتوقّع منّا أن نتعاطف مع مخاوف سوزان وهي تستعدُّ للدخول إلى البيت الكبير الذي دخلته بطلة الـــرواية فاني لأول مـــرّة قبل ستّة وأربعين فصلاً من فصول الرواية دخولاً متهيّبًا خجولاً .

والادّعاء بامتلاك معرفة وثيقة بحياة قومٍ أعلى على السُّلّم الاجتماعي من كلٍّ من المؤلّفين والقرّاء ادّعاءٌ نجده طوال تاريخ الرواية الإنكليزية . "وإذا ما نظرنا إلى الأمر بهدوء" – فيما يقول أحد نقّاد رچردسن في القرن العشرين – " فإننا لا نملك إلا أن نندهش لذلك القدْر من الموهبة الذي صرفه ذلك النفر من أصحاب الفكر المتمرّد من أبناء الطبقة الوسطى من أمثال ثاكري ودِكِنز ومَرِدِثْ لسرد قصصٍ عن اللوردات والبارونات والفرسان وأتباعهم"[٥٨]. ذلك أن رواية التودُّد ليست مجرّد وسيلة للتسلّق الاجتماعي . وقابلية هذا النوع من الروايات لتجسيد القصّة الرمزية القومية تكمن في ما سمّاه أحدهم "بحبكة الزواج القومي"[٥٩] ، وفيها تتضمّن المصاهرةُ بين عائلتين دلائلَ رمزيةً سياسيةً تشير إلى التوفيق بين الأضداد وحلّ الخلافات القومية .

إن رواية **الكبرياء والهوى** ، بما تصوِّره من اندماجٍ بين مالكي الأراضي (التوري) وبين الأرستقراطيين (الوگز) ، هي قصة تودُّد ذات أبعاد سياسية تغيب

عن بال معظم القرّاء في العصر الحديث[cc]. والأثر الذي يتركه الزواج في رواية باملا لرچردسن حيث تنتصر فضيلة البطلة البيوريتانية على الرذيلة الكاڤاليرية[cc] لدى خاطب ودّها المنحدر من الطبقة العليا هو رأب الصّدع بين الانقسامات الدينية والاجتماعية التي مزّقت البلد قبل قرنٍ من الزمان . وتعقيدات العلاقات الغرامية في روايات التودُّد الكبرى وتقلُّباتها يبلغ من استحواذها على انتباه القرّاء أنهم يتقبلون قدرًا من الرمزية السياسية دون أدنى تفكير بها . وأثر قصة التودُّد هو أنها تدفع بمشهد المصالحة الاجتماعية إلى ما وراء الجدل السياسي . ولذا فإن قوّة القصة الرمزية القومية في هذه الروايات تتناسب عكسيًّا مع درجة وضوحها .

---

[cc] المقابلة هنا هي بين طبقة الـ gentry وطبقة الـ aristocracy . والكلمة الأخيرة عُرِّبت وأصبحت معروفة الدلالة ، بينما لم تُعرَّب الكلمة الأولى ، بل عُرِّبت كلمةٌ تتّصل بها وهي الجنتلمان . وقد تُترجم هذه الأخيرة ترجمةً بعبارة السيِّد المهذّب . لكن مع أن الجنتلمان قد يكون سيِّدًا مهذّبًا ، فإن المعنى الحقيقي للكلمة هو أنه مالك للأرض وغير محتاجٍ إلى العمل للحصول على دخل يعيش منه (ولا علاقة للتهذيب ولا عدمه بانتمائه الطبقي) . وطبقة الـ gentry لا تحصل في العادة على ألقاب النبالة العليا ؛ فهذه مخصّصة للأرستقراطيين . والإشارة إلى ما يراه المؤلِّف من اندماج بين الطرفين في رواية جين أوستن هي إلى زواج إليزابث بَنِت بطلة الرواية التي تنتمي إلى طبقة الـ gentry (المتعاطفة مع مبادئ حزب التوري) من السيد دارسي الذي ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطية (المتعاطفة مع مبادئ حزب الوِگز) . وانظر ما يقوله المؤلف عن الموضوع في الفصل الثاني من هذا الكتاب .

[cc] دارت الحرب الأهلية الإنگليزية في أواخر النصف الأوّل من القرن السابع عشر ما بين خصوم الملك من البيوريتانيين وأنصاره الذين اتّخذوا لأنفسهم اسم الكاڤاليرز . والبيوريتانيون هم طائفة من البروتستنتيين كانت تصرّ على تنقية المسيحية من الممارسات الكاثوليكية كافّة . ولهذا فإن تسميتهم بالمتطهِّرين كما تترجم كلمة puritans أحيانًا تسميةٌ غيرُ صحيحة لأنّ ما كان يهمُّهم بالدرجة الأولى هو تطهير المسيحية مما اعتبروه إضافات كاثوليكية . ولا بد من القول أيضًا إن البيوريتانية ارتبطت أيضًا بمعنى التزمُّت في الأمور الدينية والأخلاقية . أما الكاڤاليرز cavaliers فإن الترجمة الحرفية لاسمهم هي الفرسان . ولكنّ هذه الترجمة لا تدلّ على انتمائهم الطبقي أو السياسي أو الديني إلا إذا حمّلنا هذه الكلمة هذه المجموعة من الدلالات اصطلاحًا ، وهذا ما سأفعله في بقية الكتاب . وهم كانوا من البروتستنتيين أيضًا ، ولكنهم كانوا يناصرون الكنيسة الأنگليكانية التي رفضت التطرُّف في الإصلاح الديني وظلّت أقرب إلى الكاثوليكية مما أراد البيوريتانيون .

أما في رواية الفترة الفكتورية وما بعدها فإن رواية التودُّد تندمج في رواية الأجيال ذات الشكل الأشمل الذي يصوِّر الأمة على هيئة شبكة من العائلات الممتدَّة، وهو تصوير يتوسَّع في الموازاة السياسية التقليدية بين العائلة والدولة حيث يكون الملك أبا شعبه . وقد وصف جورج أورْوِل ، الذي خطَّط لكتابة رواية من هذا النوع ، وصف إنكلترة بأنها "عائلة يسيطر عليها أفرادها غير المناسبين" : "إنها عائلة تفشل فيها رغبات الشباب ويتركَّز الجانب الأكبر من القوَّة فيها في أيدي الأعمام والأخوال الذين ينقصهم الإحساس بالمسؤولية والعمّات والخالات اللواتي يُقْعِدُهُنَّ المرض"(٦٠). ومهما كان رأينا في هذا الكلام من حيث هو تحليل سياسي فإنه يشكِّل نظرة روائيٌّ تزيح الشخصية الأبوية جانبًا أو تغيِّبُها تمامًا ، ذلك أن الروايات يندر أن تساند سلطة الأب .

ولا تزال "العائلة" التي تحتلُّ قمة الدولة الإنكليزية تدعى "العائلة الملكية" ، وهي سلالة تتعرَّض للنقد الشديد كلَّما فشلت في الحفاظ على الفضائل العائلية التقليدية . لكن العائلة الملكية يندر أن تظهر في الروايات الإنكليزية – هذا إذا لم نقطع بأنها لا تظهر . وقد يقال إن ذلك سببه رغبة الروائيين في تجنُّب ذكر أشخاص تاريخيين حقيقيين ، أو احترامهم الطبيعي لهم ، أو خشيتهم من الرقابة الممكنة . وقد كتبت ڤرجنيا وُلف تقول : "ما هو شعور الملك ؟ كيف يفكِّر الدوق ؟ نحن لا نعلم"(٦١).أما راوي رواية **تونو بنگي** لولْز فيهمس في أذننا قائلاً : "لا بدَّ أن التعرُّف على الملوك أمرٌ ممتعٌ جدًّا ويستحقُّ العناء" (٤–٥) ، ولكنه لا يتعرَّف عليهم . ولا زلنا نسمع من يقول إن إنكلترة هي في الأساس مَلَكية وإن ما يحافظ على الهوية القومية هو الشعور الوطني الذي يُستَثْمَرُ في العائلة المالكة ، وذلك بعد قرنٍ ونصف القرن من وصف باجِتْ للنظام السياسي الإنكليزي بأنه نظام "جمهوريٌّ دخل تحت ثياب المَلَكية"(٦٢). ومن الممكن القول إن ذلك يصح على المملكة المتَّحدة كلها ؛ لأن قوَّة فكرة الاتِّحاد السياسية تعتمد اعتمادًا شديدًا على

الملكية باعتبارها رمزًا يعلو على كلِّ شيءٍ آخر ، ولا تزال الملَكية تتمتّع بولاء الصحافة الشعبية والنظام التعليمي والطبقة السياسية في الظاهر على الأقل . لكننا لا نجد ذِكْرًا لأعضاء العائلة المالكة في ما يصدر من روايات تنتمي إلى المسار المألوف من الروايات في مقابل مظاهر التعبير عن الولاء هذه . ذلك أن الشخصيّات الملَكيَّة محصورة في قصص الرومانس التاريخية التي تجري أحداثها في قرونٍ سابقة بعيدة . فقد قدَّمت الملاحم والمسرحيات التقليدية الملوك والملكات ؛ لأن هذا النوع من الشخصيّات كان هو الذي تتناوله بطبيعتها ، أما إذا كان لأي شخص في رواية علاقات حميمة مع "شخصية ملَكية" (كما في رواية **روكسانا** لديفو) فإن الأغلب أن تكون تلك الشخصية متخفِّية تحت اسم مستعار وترتدي ملابس تخفي الشخصية تمامًا . وهذا يعني أن إنكلترة كما يصوِّرها الروائيّون هي ضمنيًّا جمهورية الهوى مهما بلغ إحساسها بالمكانة من شدَّة .

تتفحَّص رواية التودُّد العلاقات بين عائلتين أو أكثر قد يتمُّ الارتباط بينها أو قد لا يتمُّ . ولكن يلاحظ أن الروائيين يقتصدون في عدد العائلات التي يمكن من حيث المبدأ أن تنخرط في تقلُّبات التودُّد . والزيجات القصصية كثيرًا ما تجمع بين شخصين من عائلة ممتدَّة واحدة ، كأنْ تجمع ما بين أبناء الأعمام أو الأخوال ، وليس بين شخصين من عائلتين مختلفتين . والنمط الذي نجده في رواية **مانسفيلد بارك** ؛ حيث يُنشئ أخٌ وابنُ خالٍ علاقاتٍ مع أختٍ وأخٍ وابنة خالة – وانتهاء الأمر بأن يتزوَّج ابن الخالة بنت خالته – هو مثال متطرِّف من أمثلة مَيْلِ رواية التودُّد إلى تبسيط البنى العائلية وعمليات التزاوج .

وقد قال د. هـ. لورنس عن روايته الأولى "إن الخطة المعتادة هي أن يصور الروائي مجموعتين من الرجال والنساء وأن يطور العلاقات بين أفرادهما . وتقوم غالبية روايات جورج إليَت على أساس هذه الخطة"[٦٣]. لكن لورنس عاد في

روايتي **قوس القزح**[ؤؤ] (١٩١٥) و**العاشقات** (١٩٢٠) إلى قصةٍ عائلية تستغرق مجلَّدين وثلاثة أجيال . ورواية **قوس القزح** هي واحدة من روايات إنكليزية عديدة كان من المفيد لها أن تضمَّ شجرة للعائلة ليستدلَّ بها القرّاء . ولو نُشرت شجرةٌ صريحةٌ للعائلة في صدر كثير من الروايات التي تتناول حياة لقطاء مجهولين (مثل رواية **توم جونز** ورواية **أولڤر توِسْت**) لانكشف معظم ما فيها من أسرار . وأشجار العائلات في الرواية الإنگليزية كثيرًا ما تكون مثقلة بالدلالات الثقافية ، ملمِّحةً – وأحيانًا مصرِّحةً – بالرمزية القومية عبر الأواصر التي تربطها بالحرب الأهلية أو غيرها من الأحداث الحاسمة في التاريخ الإنگليزي . وهذا الإحساس بتتابع أجيال السُّلالة من رواية **ترسْتْرام شاندي** إلى رواية إيَن مَكوَن **الكفّارة** (٢٠٠١) يشكِّل خلفيَّة للمصاعب والانقسامات التي يمرُّ بها أبطال الرواية . ومن الممكن القول بوجه عام إن ارتباط الهوية العائلية بالهوية القومية يتَّضح أكثر إذا ما أبرزت شجرة العائلة منذ البداية أكثر .

ولربما تطوَّرت سلسلة الروايات التي كان رائدها بلزاك من قصة الأجيال العائلية .فالسلسلة تعيد فكرة شبكة العلاقات الاجتماعية باحتفاظها بشخصيات تتكرَّر في رواية بعد أخرى بحيث يغدو أبطال إحداها ثانويين في غيرها . وقد أدخل كلٌّ من دزريلي وثاكري وترولوپ هذا الأسلوب في الرواية الإنگليزية للإيحاء بتداخل العالم الاجتماعي المستمرّ . أما في القرن العشرين فهناك عودة تستوقف النظر إلى أصول قصةِ الرومانس الفروسية عن طريق محاكاتها محاكاة ساخرة في سلاسل روايات كلٌ من فورْد مادُكس فورْد وإيڤلن ووه وأنتني پاول سواء في تصويرها للفروسية الفاشلة عند بعض الشخصيّات أو في عرضها لعالم الرواية كما لو أنه "مائدة مستديرة"(*) يجلس حولها نفرٌ ممَّن تأهَّلوا للالتحاق بهذا العالم . قد يكون

---

[ؤؤ] *The Rainbow*

(*) الإشارة هي طبعًا إلى المائدة المستديرة التي أمر الملك آرثر بصنعها لفرسانه الاثني عشر لمنعهم مـــن إثارة المشاكل حول أيّهم هو الأعلى مكانة لأن المائدة المستديرة تجعلهم متساوين .

للرأي القائل إن قصص الأجيال العائلية والروايات المسلسلة قد استُهلكت ، مؤقَّتًا على الأقلّ ، نصيبٌ من الصحة ، لكن روايات الهجرة (التي سأتناولها في الفصل ١٥) يمكنها أن تعيد الحياة لهذه الأشكال القديمة . فحيثما يشير الصراع بين أجيال العائلة حول ما ينقطع أو يستمرُّ من تراث الأمة إلى وجود اتجاه للنظر في حاضر الأمة ومستقبلها نجد أن روايات الهجرة تثير مسألة الهوية القومية صراحةً .

وليس هذا سابقًا لأوانه . فتراث روايات الرحلة التي تنتهي بالاستقرار ، وقصص الزيجات الوطنية ، وقصص الأجيال العائلية التي تنتهي بعودة الوئام إلى العائلة أو تصوِّر الصراع بين أفرادها تشير كلها إلى هدفٍ ذي صبغة وطنية سائدة لخَّصها الناقد مارتن گرين بأنه "قصةُ نفسيةِ الفئة والصراعِ ما بين الفئات ، وقصة أنماطٍ من السلوك تُحمَل على محمل الجدّ ، وزيجاتٍ يؤمِنُ طرفاها بقداسة العلاقة الزوجية ، وهي أمورٌ نألفها جميعًا لأنها كانت ولا تزال تشكِّل مركز ثقافتنا الأدبية"(٦٤). ولكن كان ثمة في كلِّ جيل من الروائيين الإنگليز روائيون تحرَّروا من الجوّ الداخلي للنظر في ظروف "إنگلترة الكبرى" (أي ظروف الإمبراطورية) البالغة السوء أحيانا ، أو للمقارنة بين الحياة في الداخل والخارج . والرواية الإنگليزية ، شأنها شأن غيرها من الآداب القومية ، ستضطر في المستقبل لأن تعتمد على الهوية القومية لتستمدَّ منها الحياة إن كان لها أن تبقى نوعًا أدبيًّا مستقلاً . وستستمر الهوية القومية بدورها في استمداد القوَّة من اهتمام روايات الأمَّة بمسألة الهوية .

# هوامش الفصل الأول

---

(١) هذه المسألة تناقشها مارگرت آن دودي بالتفصيل . انظر

Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel* (London: HarperCollins, 1997).

(2) William Congreve, Incognita, in Paul Salzman, ed., An Anthology of Seventeenth-Century Fiction (Oxford and New York: Oxford University Press, 1991), 474.

(3) Walter Scott, "Essay on Romance" (1822), quoted in Alexander Welsh, The Hero *of the Waverley Novels* (New Haven and London: Yale University Press, 1963), 13.

(4) Simon During, "Literature—Nationalism's Other? The Case for Revision," in Homi K. Bhabha, ed., Nation and Narration (London and New York: Routledge, 1990), 144.

(5) Ian Watt, The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding (Harmondsworth: Penguin, 1963), 14.

(6)*The Diary of Samuel Pepys*, ed. Robert Latham and William Matthews (London: Bell, 1976), ix. 313.

(7) Walter Bagehot, The English Constitution (London: Watts, 1964), 248.

(8)Virginia Woolf, "The Niece of an Earl," in The Common Reader, vol. ii, ed. Andrew McNeillie (London: Vintage , 2003), 218.

(9) Bagehot, The English Constitution, 266 n.

(10) Virginia Woolf, "The Reader," in " 'Anon' and 'The Reader': Virginia Woolf's Last Essays," ed. Brenda R. Silver, Twentieth Century Literature 25: 3/4 (Fall/Winter 1979), 429.

(11) J. B. Priestley, Margin Released: A Writer's Reminiscences and Reflections (London: Heinemann, 1962), 138.

(12)Robert Louis Stevenson, "A Gossip on Romance," in Memories and Portraits (London: Chatto, 1920), 151-67.

(13) William Hazlitt, "Standard Novels and Romances," in Complete Works, ed. P. P. Howe (London and Toronto: Dent, 1933), xvi. 9.

الإحالات الآتية تجدها في المتن ، وهي إلى هذه الصيغة الأبكر من مقالة هازلت .

(14) William Hazlitt, Lectures on the English Comic Writers (London: Oxford University Press, 1920), 138.

هذه الكلمات لا تظهر في الصيغة السابقة .

(15) George Eliot, "The Natural History of German Life: Riehl," in Works, Warwick edn. (Edinburgh and London: Blackwood, 1891), xii. 490-1.

(١٦) انظر على وجه الخصوص

Benedict Anderson, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (London and New York: Verso, 1983).

(17)Franco Moretti, Atlas of the European Novel 1800-1900 (London and New York: Verso, 1998), 20.

(18)Paul Gilbert, "The Idea of a National Literature," in John Horton and Andrea T. Baumeister, eds., Literature and the Political Imagination (London and New York: Routldge, 1996), 206, 211.

(19)Krishan Kumar, The Making of English National Identity (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 22-3.

(20) Ibid. 34.

(21) Jonathan Swift, Gulliver's Travels (1726; London: Folio Society, 1965), 174.

(22) Caryl Phillips, ed., Extravagant Strangers: A Literature of Belonging (London: Faber, 1998), p. xiv.

(23) William Hazlitt, "Wilson's Life and Times of Daniel Defoe" (Edinburgh Review, January 1830, in Complete Works, ed. P. P. Howe, xvi. 381.

(24) Edmund Burke, Reflections on the Revolutions in France and on the Proceedings in Certain Societies in London Relative to That Event, ed. Conor Cruise O'Brien (Harmondsworth: Penguin, 1968), 117, 285, 376.

(25) Sir Walter Scott, The Lives of the Novelists (London: Dent, and New York: Dutton, 1910), 385.

(26) Edward W. Said, The World, the Text, and the Critic (London: Faber, 1984). 16-22, esp. 20.

(27) David Hume, "Of National Characters" in Political Essays, ed. Knud Haakansson (Cambridge: University Press, 1994), 78.

(28) Perry Anderson, "Nation-States and National Identity," London Review of Books 13: 9 (9 May 1991), 7.

(٢٩) انظر على سبيل المثال

Paul Langford, Englishness Identified: Manners and Character 1650-1850 (oxford: Oxford University Press, 2000), 10.

(30)Anderson, "Nation-States," 7

(31)George Eliot, Middlemarch: A Study of Provincial Life, World Classics edn. (London: Oxford University Press, 1947), 157.

(32) Daniel Defoe, The True-Born Englishman and Other Writings, ed. P. N. Furbank and W. R. Owens (London: Penguin, 1997), 36.

(33) Hume, "Of National Characters," 85-6.

(34) Langford, Englishness Identified, 300-1.

(35) Anderson, "Nation-States," 7

(36) Anthony D. Smith, National Identity (London: Penguin, 1991, 4, 71.
(37) Anderson, "Nation-States," 8.
(38) John Stuart Mill, "Representative Government" (1861), in Utilitarianism, On Liberty, Considerations on Representative Government, Remarks on Bentham's Philosophy, ed. Geraint Williams (London: Dent, and North Clarendon, Vt.: Tuttle, 1993), 391, 395.
(39)Walter Bagehot, Physics and Politics: or Thoughts on the Application of the Principles of 'Natural Selection' and 'Inheritance' to Political Society, 6th edn. (London: Kegan Paul, 1881), esp. 37, 100, 147.
(40) Ibid. 21.
(41) Ibid. 40, 150.
(42) Henry Fielding, Joseph Andrews and Shamela, ed. Arthur Humphreys, rev. edn. (London: Dent, and North Clarendon, Vt.: Tuttle, 1993), 47, 218.
(٤٣) استعمل ناقد ألماني معاصر هذه العبارة فيما يتعلّق برواية فاني بيرني . انظر
Langford, Englishness Identified, 10.
(44) Scott, The Lives of the Novelists, 46.
(٤٥) انظر أماكن متعدّدة من كتاب
Katie Trumpener, Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire (Princeton: Princeton University Press, 1997).
وترتبط عبارة "القصة الرمزية الوطنية" بالنظرية الثقافية التي أتى بها فردرك جيمسن . انظر على سبيل المثال
Fredric Jameson, Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist (Berkeley: University of California Press, 1979), 87-104.
(46) Gerry Smyth, The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction (London and Chicago: Pluto, 1997), 20.
وهنا يفسّر سمث مفهوم جيمسن الخاص بالقصة الرمزية الوطنية .
(47) H. G. Wells, *Tono-Bungay* (London: Macmillan, 1909), 3.
وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .
(48) Woolf, "The Niece of an Earl." 214-15, 216.
(49) D. H. Lawrence, *Women in Love*, ed. Charles L. Ross (Harmondsworth: Penguin, 1986), 108-9.
(50) Hazlitt, "Standard Novels and Romances," 8.

(٥١) تتصل هذه المسألة التي كثر الجدل حولها عن صلة جونثن سوِفت بالشكل الروائي بالمدى الذي يبدو أن القصد من الفصل الرابع من كتاب رحلات كلفر هو السخرية من الخيول العقلانية ومن مثال الفروسية (إن صحَّ التعبير) .

(52) Matheo Aleman, The Rogue, or The Life of Guzman de Alfarache, trans. James Mabbe (1623) (London: Constable, and New York: Knopf, 1924), i. 92, 242.

(53) Claudio Guillén, Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History (Princeton: Princeton University Press, 1971), 79-81.

(٥٤) انظر رسالة الدكتوراة غير المنشورة هذه :

A. L. Blackburn, "The Picaresque Novel" (University of Cambridge, 1963).

(٥٥) هذه المسائل تلقى مزيدًا من البحث في الدراستين الآتيتين مثلاً :

Nancy Armstrong, Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel (New Yew York and Oxford: Oxford University Press, 1987), and Ruth Bernard Yeazell, Fictions of Modesty: Women and Courtship in the English Novel (Chicago and London: University of Chicago Press, 1991).

وانظر فيما يخصّ الرواية الإنكليزية في مقابل الرواية الأوروبية المصدر المذكور ، ص ٧٨-٧٩.

(56) Bagehot, The English Constitution, 248.

(57) Jane Austen, Mansfield Park, ed. Tony Tanner (Harmondsworth: Penguin, 1966), 434.

(58) Brian Downs, Richardson (London: Routledge, and New York: Dutton, 1928), 109.

(٥٩) انظر عن هذا المصطلح

Trumpener, Bardic Nationalism, 137.

(60) Orwell, The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius, in Collected Essays, Journalism and Letters, ii. 68, 84.

(61) Woolf, "The Niece of an Earl," 216-17.

(62) . Bagehot, The English Constitution, 94.

(63) E. T. (Jessie Chambers), D. H. Lawrence: A Personal Record, ed. J. D. Chambers (London: Cass, 1965), 103.

(64) Martin Green, Dreams of Adventure, Deeds of Empire (London and Henley: Routledge, 1980), 61.

## الفصل الثانى

## الفرسان والپيوريتانيون والمتشرِّدون :

## الرواية النثرية الإنگليزية من سنة ١٤٨٥ إلى سنة ١٧٠٠

ظهرت الرواية النثرية الإنگليزية متأخِّرة نسبيًّا في الأدب الأوروبي . فليس ثمة في الأدب الإنگليزي قبل **رحلة الحاج**[أ] التي نشرت في أواخر القرن السابع عشر عملٌ كبيرٌ له حظوة شعبية واسعة على غرار سلسلة القصص التي يضمُّها كتاب **الديكاميرون** (١٣٤٩-١٣٥١) **لجوڤاني بوكاچيو** ، أو **گارگنتوا وپانتاگرول**[ب] (١٥٣٢-١٥٣٤) لفرانسوا رابليه ، ودع عنك **دون كيخوته دي لا مانشا** لميگيل ثربانتس ، أعظم الروايات المبكِّرة طُرًّا . فقد تكوَّنت الرواياتُ النثرية الإنگليزية حتّى حلول الفترة الإليزابيثية من قصصِ رومانس مترجمة أو مأخوذة عن اللاتينية أو الفرنسية ، إلى جانب عددٍ قليل من القصص القصيرة التي كُتبت أصلاً باللغة الإنگليزية(١). والعملان النثريّان الوحيدان اللذان يمكن وصفهما بأنهما عملان أدبيان كلاسيكيّان هما **يوتوپيا** للسير توماس مور التي نُشرت باللاتينية في سنة ١٥١٦ ولم تترجم إلى الإنگليزية إلا في سنة ١٥٥١ ، وترجمة السير توماس مالُري لقصص الرومانس الآرثرية عن الأصول الفرنسة والويلزية . ولذلك فليس هنالك ما يثير الدهشة في أن التاريخ التقليدي للرواية **الإنگليزية** يبدأ بديفو ولا يعترف بما سبق ذلك من تاريخ الرواية .

---

أ *Pilgrim's Progress*

ب *Gargantua and Pantagruel*

ولكن القصة **الإنكليزية** قبل ديفو تعبِّر عن الملامح العريضة لكثير من الموضوعات القومية التي غدت مألوفة فيما بعد . وزوَّدت القصصُ النثريَّةُ التي كتبت في القرن السادس عشر دراما العهدين الإليزابيثي واليعقوبي بالقصص والحبكات بعد أن نضج هذا اللون من ألوان التعبير نضوجًا أسرعَ جعله يتفوَّق على بواكير الرواية من حيث المستوى . والفشل النسبي الذي واجهته الرواية الإليزابيثية يكشف بالدرجة الأولى عن عدم الجدوى في اتخاذ الرواية "كتابًا لرجل البلاط"[ت] ، كتابًا رفيع الأسلوب ، دقيق التفاصيل ، واسع المعرفة ، يُقصد منه ، كما يُقصد من كثيرٍ من شعر ذلك العصر ، الحصولُ على الدعم الملكي وعلى إطراء الطبقة الأرستقراطية . وقد أُحبِطَ كلٌّ من جون لِلي والسير فِلِب سِدْني وغيرهما من كتّاب النثر الموجَّه إلى رجال البلاط في العصر الإليزابيثي بسبب مناسبة الرواية للقراءة في أثناء العزلة وعدم قدرتها على الانضمام إلى الفنون التي تناسب العرض العلني في البلاط .

كذلك لم يكن للقصة النثرية جذور أو صلات تربطها بالثقافة الشعبية . فالقصص الأولى التي وصلتنا عن الأبطال الشعبيين مثل القصص المتعلِّقة بروبن هُدْ وصلتنا على شكل قصائد بالاد أو تمثيليات مسرحية وليس على شكل قصص تُسرد سردًا . وهناك قصة رومانس نثرية تعود إلى القرن الرابع عشر عنوانها **فوك فِتْسْوارِن**[ث] ، وهي قصة شخص يحمل لقب إيرل يتمرَّد على الملك جون ويقود زمرة من الخارجين عن القانون ويعيش هو وأتباعه في الغابة الخضراء . وهذه القصة تعود أصولها إلى قصيدةٍ **إنكليزية** نورمندية وَجَدَتْ بعضُ موتيفاتها طريقَها إلى قصائد البالاد التي تَروي مغامرات روبن هُدْ[(٢)]. أما قصة مالُري

---

[ت] يلمِّح المؤلف إلى كتاب لبالدساري كاستليانو Castigliano عنوانه *Il Cortegiano* ترجمه السير توماس هوبي عن الإيطالية بعنوان **كتاب رجل البلاط** في سنة ١٥٦١ .

[ث] *Fouke Fitzwarine*

بعنوان **موت آرثر**ج (١٤٨٥) فكانت بمثابة تعديل "لكتاب فرنسي" ، أضاف له مالُري قصصًا تتعلَّق ببريطانيا وتوجد بلغات أخرى غير الإنكليزية . ومن أشهر المصادر القديمة للأساطير الآرثرية كتاب جفري أوف مونمُثْ الذي كتبه باللاتينية بعنوان *Historia Regum Britanniae* (حوالي سنة ١١٣٦) (أي تاريخ ملوك بريطانيا) ، وفيه يعرِّف المؤرخ آرثر بأنه ملكٌ سلتيٌّ لبريطانيا سعى لتوحيد الجزيرة كلِّها "لمناهضة السكسون"[٣]. ولم يكتفِ السير توماس مالُري ، ذلك الفارس المنتمي إلى مقاطعة ورِكْشَر ، بترجمة قصص الرومانس الآرثرية بل أكَّد أيضًا أن "أمور بريطانيا"ح كانت في واقع الأمر أمور إنكلترة وأن آرثر أوَّل ملوك إنكلترة العظام . وفي رواية جفري أوف مونمُثْ تقع المعركة الأخيرة ضدّ مورْدْرِد قرب تِنْتاكل في كورْنوول ، وتؤدّي هزيمة آرثر إلى سيطرة السكسون على لوگريا Loegria (التي يدعوها مالُري لوگرس Logres) ، وهو الاسم الويلزي لإنكلترة . وتحدِّد رواية **موت آرثر** مكان المائدة المستديرة في ونچستر (كامِلُت خ) ثم في وستْمِنْستر ، أي في المركز السياسي للأمَّة الإنكليزية .

كان السير توماس مالُري مؤسِّس الرواية الإنكليزية الحديثة حسبما يقول أشهر محقِّق للرواية في القرن العشرين[٤]. ولكنَّ مالُري يدين بأحقِّيَّته بهذا اللقب لولْيم كاكْسْتن ، صاحب مطبعة وستْمنْستر ورجل البلاط الذي نشر قصص الرومانس الآرثرية في السنة التي أصبح فيها الشابُّ الويلْزي هنري تيودور ملك إنكلترة بعد انتصاره على رَچرد الثالث في معركة بوزْويرْث فيلْد . وكان كاكْستن هو الذي قسَّم القصص إلى واحد وعشرين كتابًا تستغرق خمسمائة وسبعة فصول ، يتقدَّم كلَّ فصل منها عنوانٌ تفصيليٌّ بأسلوبٍ قلَّده عدد لا يحصى من كتّاب الرواية

---

ج *Le Morte d'Arthur*

ح يقصد بهذه العبارة مجموعة القصص التي رويت عن الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة .

خ Camelot هي مقرّ بلاط الملك آرثر .

فيما بعد . وقد أهدى كاكْستن طبعته هذه "إلى كلِّ الأمراء واللوردات والسيِّدات وعلية القوم رجالاً ونساءً ممن يحبّون أن يطّلعوا على التاريخ النبيل الممتع للملك آرثر ، الفاتح العظيم الذي تولّى حكم هذه المملكة النبيلة ، التي كانت تُدعى بريطانيا ، ردْحًا من الزمن"(٥). وهذه الصياغة تدلُّ بوضوح على أن المملكة التي "كانت تدعى بريطانيا" هي الآن المملكة التي تضمُّ كلاً من إنكلترة وويلز . كذلك يَعِدُ كاكْستن بأن كتابه سيعلِّم النبلاء الشبّان فنون الفروسية وبأن "قراءة الكتاب وسيلة ممتعة لقضاء الوقت" (١ : ٣) . لكن هذا الكلام يثير في الأذهان المخاوف التي تسيطر على ذهن إحدى فتيات جين أوستن ، وهي المخاوف التي تجعل **موت آرثر** "ليست سوى رواية" – أي إنها ليست سوى تسلية تافهة ، لا تناسب إلا الأطفال(٦).

كان كاكْستن ناشرًا ينشر كتبًا تاريخية ودينية جادَّة ، ولذلك فإنه حرص على ردّ التهمة القائلة إن قصص الرومانس الآرثرية "ليست سوى قصص مختَلَقَة" (١: ٢)، فعرض في مقدِّمته لكتاب **موت آرثر** كلَّ ما يجعل منه ملكًا قوميًّا حقيقيًا تنتشر آثاره في كل أنحاء إنكلترة . وقال إن ذلك الملك كان قمينًا بأن يحظى باعتراف أوسع "لولا أنه مما يتَّفق وكلمةَ الله أنه لا كرامة لنبيٍّ في وطنه " (١ : ٢)[د]. ولذلك فإن تحويل "الكتاب الفرنسي" إلى كتابٍ إنكليزي مدعاة للفخار القومي . ونصُّ مالُري يصف مباريات ودّية يواجه فيها آرثر وفرسانُه قوّات بريطانيا المكوّنة من السلتيين والفايكنغ بقيادة ملوك شمال ويلز واسكتلندة وآيرلندة ونورثَمْبريا . وينتهي بنشوب حربٍ أهليَّةٍ بين آرثر وموردْرِد تقسم إنكلترة إلى قسمين زوَّدت الأجزاءُ التي يسيطر عليها السكسون (الجنوب الشرقي وإيست أنگليا) موردْرِد بالجانب الأكبر من أنصاره . وقد رأى بعض الدارسين الحديثين أن **موت آرثر** قصة رمزية

---

[د] يشير كاكْستن إلى ما يرد في إنجيل يوحنا ٤: ٤٤ .

ترمز لحروب الوردتين[ذ] . وفي أحد الأمكنة من الرواية يتدخَّل سارد القصة لتقريع الإنگليز المتقلِّبين الذين تخلّوا عن آرثر بقوله : "تأمَّلوا أيها الإنگليز مقدار الدمار الذي حلَّ هنا" (٢ : ٣٨٤) . وتنتهي هذه الملحمة القومية بمأساة مروِّعة لا يخفِّف منها إلا ما يمثِّله فرسانُ الكأس المقدَّسة من فروسية مسيحية والوعدُ الذي يقول إن آرثر سيعود *Rex quondam Rex que futurus* (الملك الذي كان والملك الذي سيكون) . وإنگلترة لكل من مالُري وكاكْستن هي أيضًا لوگرس ، المملكة السحرية التي يحكمها كلٌ من آرثر وميرلِن[ر] . وقد أعاد شعراء العصر **الفكتوري** ورسّاموه إحياء الفكرة ، ولكنها ظلَّت في حالة الكمون في مجال الرواية إلى القرن العشرين.

لم تظهر بعد مالُري وكاكْستن أيُّ قصص نثريَّة ذات قيمة لما يقرب من مائة عام باستثناء **يوتوپيا** التي كُتبت باللاتينية . أما ما كُتب في أواخر القرن السابع عشر ، وهو وقتٌ ازدهرت فيه قصص الرومانس ، فإن معظمه كان مستمدًّا إما من مصادر كلاسيكية أو إيطالية أو ادَّعى أنه من تلك المصادر . فقصة جورج گاسْكوين المعنونة **مغامرات الشاب ف. ج.**[ز] (١٥٧٣) هي قصة زنى تجري أحداثُها في قصرٍ ريفيٍّ إيطاليٍّ سكّانُه فاسدو الأخلاق . ولربما كانت القصة تعريضًا خفيًّا بالطبقة الأرستقراطية الإنگليزية . والحكاية النثرية فيها تشكِّل إطارًا لسلسلة من قصائد الحبّ والسونيتات والأغاني كما في الرواية الأشهر للسير فلپ سِدني بعنوان **أركاديا** التي كتبها سنة ١٥٨٠ وراجعها مراجعة جزئية في سنة ١٥٩٠ ، وأهداها إلى أخته كونتيسة پمبروك . وتنقسم هذه الرواية إلى خمسة فصول [بالمعنى المسرحي للكلمة] وتتخلَّلها مقاطعُ تفصِلُ فيما بينها . ومن الواضح

---

[ذ] اتخذ الجانبان المتخاصمان في هذه الحروب من الوردة البيضاء والحمراء رمزًا لهما . فكانت الوردة البيضاء رمزًا لعائلة يورك والحمراء رمزًا لعائلة لانكستر .

[ر] هو ساحر يكثر ظهوره في الحكايات الإنگليزية ، وهو من شخصيّات **موت آرثر** المهمّة .

[ز] العنوان الأصلي هو *The Adventures of Master F. J.* وكلمة Master فيه لا تدل على "السيد" كما تدلُ كلمة Mister بل على شابٍ صغير السنّ لم يبلغ السنّ التي تؤهله للقب الثاني بعد.

أنها تُمَهِّد لمسرحيات شيكسبير الكوميدية ذات الأجواء الرومانسية والرعوية ، ولا سيما بما في الرواية من تَخَفٍّ وارتداءٍ لملابس الجنس الآخر ، ومن علاقاتِ زنى يقيمها أشخاصٌ يعانون من الخَرَف ، ومن علاقاتِ حُبٍّ عارمٍ يضطرم في قلوب الشباب – هذا إذا ضربْنا صفحًا عن ملكٍ ميِّتٍ يعود متأخرًا إلى الحياة . وللوهلة الأولى توحي هذه الميلودراما التي جاء بها سدني بالتمثيل الذي يؤدّيه رجال البلاط الأرستقراطيّون وهم يمثِّلون أدوار الرعاة والراعيات . لكنَّ الحبكة يخيِّم عليها جوٌّ مظلمٌ فيما بعد وذلك عندما تثير سلسلة من المناقشات حول جريمة القتل المزعومة التي تعرَّض لها الملك مسألتي العدل والرحمة . ولكن يبلغ من تشبُّع سدني بالمصادر الكلاسيكية ومصادر عصر النهضة أن من الصعب أن يُقْرَأ عالمُ أركاديا الـــرعويُّ علـــى أنه عرضٌ لمشاكل الـــدولة في إنكلترة المعاصرة ، إن لم يكن ذلك مستحيلاً (٧).

نشر جون لِلي قصَّته المعنونة **يوفْيُويز وبلده إنكلترة**س سنة ظهور الصيغة الأولى من **أركاديا** ، وفيها تابَعَ قصته الناجحة **يوفْيُويز : تشريح الألمعية**ش (١٥٧٨) . ولعلَّ **يوفْيُويز وبلده إنكلترة** أوّل قصة نثرية قُصد منها تمجيدُ الأمّة الإنكليزية . فقصَّة زيارة الشابِّ الأثيني يوفْيُويز وصديقه فِلاوتَس لبلاط الملكة إليزابث هي قطعة من الدعاية القومية التي لا تعرف الخجل أهديت إلى إيرل أوكسْفرد . ومن الواضح أن القصد منها دعم مكانة المؤلِّف في البلاط(٨). وقد كانت اليوفْيُوية ، أي الأسلوب المنمَّق الباذخ الذي عرف به لِلي ، مرآة تتملَّق حياة البلاط وتروق لما يتَّصف به رجالاته من ثقافة واسعة وذوق رفيع(٩). أما القصة التي تسرد تفاصيل رحلات يوفْيُويز فلا أهمِّيّة لها ، ولكن الكتاب يقدِّم لنا سلسلة من الحوارات وقصص الغرام والرسائل التي يعدُّ كلٌّ منها مثالاً يحتذى ، ويُتوِّج

---

س *Euphues and His England*

ش *Euphues: The Anatomy of Wit*

كلّ ذلك "بمرآة يوفيُويز لأوروبا" حيث يعرض إنكلترة ونساءها وملكتها على أنها مثال يمكن أن تحتذيه الأمم الأخرى .

يعكس كلٌّ من سدني ولِلي التوترات القائمة بين الذكورة والأنوثة في حياة البلاط الإليزابيثي . ويساهم وصفُ يوفيُويز لإنكلترة بأنها جنّة ثانية أو "إسرائيل جديدة"(١٠) في خلق النسق الفكري الذي يجعل إنكلترة أمَّة بروتستنتية تقف على رأسها ملكة عذراء . ولِلي لا يصوِّر إليزابث على أنها ملكة محاربة بل على أنها سيِّدة عظيمة الشأن تحيط بها مجموعة من الوصيفات الطاهرات اللواتي يقضين الصباح بالصلاة وبقيَّة اليوم بالاستماع إلى حوارات عن الحبِّ الرفيع تتَّصف بالثقافة العالية . وهنَّ يجدْنَ متعةً أكبر "في استماع الحديث عن الحبِّ مما يجدْنَ في الوقوع فيه" (٤٤٥) . ويبدو أن القصد من الإشارة إلى أن الحوارات ذات "ثقافة عالية" هو استبعاد رومانسية **أركاديا** ذات الوزن الخفيف . أما سدني فقد قال إن أخته كانت قارءته الأولى وإن جانبًا كبيرًا من الكتاب كُتب بحضورها في بيتها الريفي في وِلتُن . ويصف مُيوزِدورس ، أحدُ شخصيّات القصَّة ، الحبَّ بأنه عاطفةٌ جامحةٌ "تُحيل الرجلَ إلى امرأةَ ... وتجعل العقل يُخلي مكانه للإحساس ، وتجعل الرجل يخلي مكانه للمرأة" (١٨) . والحبُّ هو الذي يعرِّض ميوزِدورس وصديقَه بيروكليز للخطر الشديد في منتجعهما الأركادي . وقد كتب سدني قصة الرومانس الأنثوية هذه ، وهي قصَّة تختلف أشدَّ الاختلاف عن عالم **موت آرثر** الذكوري لمعارف الكونتيسة من الأرستقراطيين ، غير أنها مهَّدت السبيل لظهور القصص الرومانسية بعد قرن من الزمان جنسًا أدبيًّا تجاريًّا يصبّ جلَّ اهتمامه على أمور الحب ، ومعظم قُرّائه من النساء . وقد احتفظت **أركاديا** بالشعبية في إنكلترة طوال القرن السابع عشر إلى أن حلَّت محلَّها قصص الرومانس التي تكتبها نساء من أمثال ديلارڤيير مانْلي وإلايْزا هَيْوود .

أما الروايات الإليزابيثية التي تحتفظ بجاذبيّتها لقرّاء هذه الأيام فليست هي قصص البيت الريفي والبلاط المؤنث بل هي الروايات ذات الطابع الذكوري التي يسودها العنف والعلاقات الجنسية المتعدِّدة والنصب والاحتيال بدلاً من عواطف الغرام المشبوبة . وهذه الروايات روايات تاريخية تجري أحداثها في عهود ملوك سابقين وتخلو لذلك من الإشارات إلى الملكة العذراء وما أحيطت به من تبجيل . وتعتبر رواية توماس ناش **الرحالة ذو الحظ السيِّئ**[ص] (١٥٩٤) التي أهداها مؤلِّفها إلى إيرل ساوثامپتن وليدًا غير شرعيٍّ لقصص البلاط الإليزابيثية . وتستخدم هذه القصة صوت المتكلِّم وهو يسرد الأحداث بأسلوبٍ شخصيٍّ بالغ الحيوية والقوَّة وليس صوت الراوي البعيد عن الأحداث الذي يروي قصص الرومانس التقليدية . فجاك وِلْتُن ، راوي قصة ناش ، شخص يتدفَّق حيوية ولا يردعه رادع . وهو يقدِّم نفسه على أنه من أفراد الطبقة الدنيا في البلاط ، وأنه مرافق لأحد الرجال هناك ، ويفخر بأنه "ملك المرافقين"(١١). وبعد أن ينتهي من الخدمة في جيش الملك هنري الثامن يغادر البلاطَ الإنكليزيَّ ويعيش حياة يصفها بحياة فروسيته (٢٩١) متجوِّلا في ألمانيا وإيطاليا . لكنه يعود في نهاية المطاف إلى خدمة الملك . وقصَّته هي بمثابة فاصلٍ يفصل بين فصلين من فصول مسرحية أو بمثابة سنة تفرُّغ من سنوات الخدمة في البلاط ، وأحداثها هي الأحداث التي يصادفها مرافقٌ ضالّ في تجواله . ولا يقتصر اهتمام ناش على تسلية جمهور قرّائه البروتستنتيين بعرض الفساد والخداع في أوروبا الكاثوليكية ، بل يصوِّر العنف والتعذيب ومشاهد الشنق التي يعجز المسرح عن عرض فظاعتها لما تحتاجه من آلات معقَّدة . ورواية **الرحالة ذو الحظ السيئ** قصة كتبت من أجل القصة ، فهي تخلو من المواعظ الأخلاقية والفواصل الشعرية والنفاق الموجَّه إلى البلاط الملكي ، ولكنها استهدفت أن يكون قرّاؤها من الأرستقرطيين أو مَن هم دونهم قليلاً . وجاك ولتُن يصف

---

[ص] *The Unfortunate Traveller*

نفسه بأنه فارس cavalier ومتشرِّد rogue ، ويحتاج كلٌّ من هذين المصطلحين إلى شيء من الشرح .

**الفارس** بالمعنى الدَّقيق الذي يستخدمه ناش هو شخص كريم المحتد gentleman تدرَّب في فنون الحرب ، وهو خليفة فارس knight القرون الوسطى . والكلمة استعارتها اللغة الإنكليزية من الإسبانية والإيطالية ، وهي وثيقة الصلة بفرسان الجيش أو الخيَّالة cavalry وبالمهارة في ركوب الخيل horsemanship . ولكن الفارس أيضًا شخص شجاع يحمي النساء ويعاملهن بلطف gallant ، وهو ، مع توسيع المعنى ، شخص من الطبقات العليا كثير الصخب يبحث عن المتعة ولا يكترث بشيء . وقد عُرِفَ مؤيدو جارلز الأول بالفرسان Cavaliers منذ سنة ١٦٤٢ ، ثم أخذت الصفة cavalier في القرن التالي تدلُّ على التعالي والتكبُّر وعدم المبالاة . (وبعد ذلك اقتصر معنى الاسم على من يرافق السيدة أو يشاركها في الرقص) . ويدلُّ استعداد جاك ولتن لتسليم أموره للحظِّ أو ما يدعوه "بالنَّصيب في السفر" على نظرة دنيوية تناقض الفروسية المسيحية chivalry التي تشكِّل خلفية الحياة النبيلة المثلى . وجاك قد تجبره الظروف على أداء دور الخادم والمرافق واللص وما إلى ذلك ، ولكنه كريم المحتد من حيث المولد ، وهو يرى أنه ندٌّ لأيِّ إنكليزيٍّ حيٍّ . وهو يسافر لبعض الوقت برفقة هنري هاوَرْد ، إيرل سَري ، ولكن عندما يرغب سَري بالتنكُّر لمتابعة حياة الفروسية فإنه يتبادل الأدوار مع جاك . (وهذا يؤدّي كما نتوقَّع إلى سوء تفاهم هزلي يدَّعي فيه كلٌّ منهما أنه هو إيرل سَري) . لا بل إن قصة ولتن نفسها هي نوعٌ من التحدّي الفروسي من جانب ناش، خرّيج الجامعة المعدم الذي لم يكن دمه دمًا أرستقراطيًّا أزرق كدم إيرل سَري أو السير فلب سدني .

أما كلمة rogue (المتشرِّد) فهي الترجمة المعتادة لكلمة *pícaro* الإسبانية التي بدأت حياتها في عالم القصة مع رواية **لاثاريليو ذي تورمِس** التي لا يعرف

اسم كاتبها ، وترجمت للمرة الأولى إلى الإنكليزية في سنة ١٥٨٦. ورواية **الرحالة ذو الحظِّ السيِّئ** هي رواية تشرُّد في كل شيء سوى المعنى الدقيق للكلمة. فلجاك ولتن ، خلافًا لبطلِ رواية التشرُّد الإسبانية هذه ، مكانه بين أعضاء الطبقة العليا وإن يكن مكانًا متدنيًّا ، وما يدفعه للتجوال في أوروبا هو رغبته في المغامرة وليس الفقر والجوع . لكن قصته ، شأنها شأن قصة المتشرِّد ، هي سلسلة طويلة من الأحداث المرعبة التي تتضمَّن النجاة في آخر لحظة من السجن وحبل المشنقة، وفي حالة جاك من شقٍّ بطنه على يد طبيب البابا في أثناء دَرْسٍ عن التشريح . وتستمدُّ فرديتُه الغريزية تسويغها الفكري من مقابلة يجريها في روتردام مع أشد الإنسانيين الإنكليز استحقاقًا للتبجيل ، ألا وهو "السير توماس مور صاحب الفكر اللمّاح" . يقول لنا ناش إن الإمارات في رأي مور "ليست سوى قرصنات كبيرة استُولِيَ عليها بالعنف والقتل ، وحوفظ عليها بالقتل وسفك الدماء ... وهناك في أكبرِ الممالك المزدهرة ...مؤامرةٌ بيِّنة يشارك فيها الأغنياء ضدَّ الفقراء" (٢٤٠) . وحَلُّ مور لهذا الوضع هو "وضعُ خُطَّةٍ كاملةٍ لنظامِ حكمٍ سيدعوه **يوتوبيا**" . وهذا التحليل لأوضاع المجتمع القائم لا يؤدّي إلا إلى تعزيز موقفِ شخصٍ مثل جاك ولتن لا يرى في المجتمع خيرًا ، ذلك الموقف الذي يرى فيه أن عليه يتدبَّر أموره بذكائه . ولا يعود جاك إلى الطريق المستقيم إلا في الأخير ، حيث يتزوَّج عشيقته أو "محظيته" ويسرع في العودة إلى فرنسا للالتحاق بجيش الملك .

كان لِلي قد صورَّ البلاط الإنكليزيَّ وكأنه أنموذجٌ فاضل يحسن ببلاطات أوروبا أن تحاكيَه . أما ناش فينغمس في التجارب المثيرة الشرّيرة التي تنتظر المسافر الإنكليزيَّ خارج بلاده . فما إن يترك ولتن المجتمع المنظَّم والنظام العسكري غير الشديد في البلاط الإنكليزيّ حتى يدخل في عالم لا تضبطه ضوابط وصفه توماس هوبز بعد ذلك بنصف قرن في **اللوياثان** على النحو الآتي :

ما ينتج عن هذه الحرب التي يشنُّها كلُّ إنسانٍ على كلِّ إنسان آخر أنه لا يمكن لشيء أن يكون خطأ . ولا مكان للأفكار الخاصة بالصواب والخطأ وللعدالة والظلم . وليس ثمة من قانون حيث لا توجد سلطة عامة ، ولا ظلم في غياب القانون . والقوة والخداع في الحرب هما الفضيلتان الكبريان(١٢).

الحياة هنا تعاني من "الوحدة والفقر والقبح والقسوة والقِصَر" وفيها "لا تُعدُّ القرصنةُ أو اللصوصيةُ مدعاةً للخزي" (١٥٦-١٥٧) . ويضيف هوبز أنه حيث لا يوجد قانون للمجتمع أعلى من ذلك الذي يسود في العائلة فإن الناس يحيون بموجب "قوانين الشرف" (٢٢٤) . وتنتهي مغامرات جاك ولتن بالمنظر المقزِّز الذي يتضمَّن تنفيذ حكم الإعدام بكَتْوولف ، القاتل الذي يلقي على الجمهور خطبة أخيرة قبل أن يُكْسَرَ جسمُه على العجلة ويُتْرَكَ للنسور . ويرى كَتْوولف الذي يقول إنه يتحدَّث باسم جميع الإيطاليين الأحرار أن "الانتقام هو فخر السلاح وأعلى درجات الشجاعة" (٣٥٥) . أي إنه عاش من وجهة نظره هو حسب مبدأ الشرف ، بينما لا يزيد انتقام الدولة منه ، وهو انتقام نفذه منفِّذه بوحشية ، عن كونه أقرب إلى الثأر . وفي روما كان جاك ولتن قد التقى بإيرل إنكليزي منفي يُحَمِّل إيطاليا مسؤولية تعليم الزوّار الإنكليز الشباب "فنّ الإلحاد ، وفنّ الانغماس في الملذّات ، وفنَّ الزنى، وفنَّ التسميم ، وفنَّ ممارسة اللواط"(٣٣٦) . وهذه الكلمات التي "هي أسوأ من محاضرةِ تقريعٍ بعد ضربٍ مُبَرِّح" (٣٣٧) يمكن أن تلخِّص دروس رواية **الرحالة ذو الحظ السيِّئ** رغم أن احتقار جاك للإيرل المنفي هو أيضًا جزء من القصة . وتبدو رواية ناش كأنها ضربة استباقية موجَّهة ضد الأيديولوجية البيوريتانية التي غيَّرت المجتمع الإنكليزي في القرن الذي تلاها إن نظرنا إليها وفي ذهننا ما حصل في ذلك القرن . وقد كتب ناش هو ولِلي وآخرون دفاعًا عن المطارنة الأنگليكان

ضد أتباع الكنيسة المشيخيةص في الجدل المعروف بجدل ماربريليتط في ١٥٨٨-١٥٨٩ . ويشكّل احتقار جاك ولتن للبيوريتانيين الذين يصفهم بأنهم ضفادع سامّة مؤذية جزءًا من "فروسيته" . فما دام الفنُّ والحياة لا قيمة لهما من دون "قذر من العبث" (٣١٠) فإن البيوريتاني من وجهة نظر جاك منافق لا محالة . وهذا يعني أن الصراع بين قيم البيوريتانيين والفرسان كان قد بدأ في الرواية الإنكليزية قبل نشوب الحرب الأهلية بخمسين سنة .

## التاجر ذو الأصل الكريم

لم يكن بوسع قصص ناش الفروسية أن تنافس شعبية توماس دِلوني ، نسّاج الحرير الذي لا يُعرف أصله ، والذي تحوّل بعد فسوق الشباب إلى بيوريتاني متشدّد[١٣]. وتقوم الروايات التي كتبها دِلوني على أساس المسؤولية المدنية والأخلاق البروتستنتية رغم أن مادته القصصية التي تعود إلى أصول شعبية وإلى كتب التسلية[١٤] تشبه مادة ناش من حيث التزامها بالتشرُّد والخداع . لكن أبطال دِلوني رحّالة محظوظون تفتح لهم مغامراتهم فرصًا للتقدُّم الاجتماعي الذي يؤدّي إلى التكريم المدني وإلى اعتراف البلاط بهم (مع بعض الاستثناءات) . فالشابُّ المرح الذي يتدرّب على صنعة أو مهنة يتحوّل إلى تاجر كبير أو إلى عضو له وزنه في المجلس البلدي. وتعبِّر قصص رجال الأعمال هذه عن الاحتفال باستقلال

---

ص هذه ترجمة تقريبية لـعبارة Presbyterian Church . وكلمة Presbyter يونانية الأصل معناها الرجل المُسنّ أو الشيخ . وهذه الكنيسة تتبع بالدرجة الأولى تعاليم كالفن .

ط نشب في سنة ١٥٨٨ جدل سببه أن أحد البيوريتانيين أخذ ينشر سلسلة من النشرات تحت اسم مستعار هو مارتن ماربريليت Marprelate يتهجّم فيها على الكنيسة الأنگليكانية ، مما جعل بعض مناصري الكنيسة يهبّون للدفاع عنها ، ومنهم توماس ناش . والاسم Marprelate يتكوّن من جزأين هما Mar ومعناها "يُتلف" أو "يخرّب" والثاني هو prelate ومعناها المطران. فقد كان البيوريتانيون يرون أن الكنيسة الأنگليكانية لم تبتعد كثيرًا عن الكاثوليكية .

أبناء الطبقة الوسطى العاملين بالتجارة ، وتعكس مكانةَ مدينة لندن باعتبارها كيانًا يحكم ذاته ولا يدين بالولاء إلا للملك . وقد يتلقّى أبطال دِلوني البورجوازيّون العون من الأقدار أو الذكاء أو الحظّ السحري على شاكلة دِك وتنكتن ، غير أنهم يحيون وفقًا لمجموعة من القيم التي تتميز بها العامّة ولا يدينون بشيء للجهاز الرسمي الذي تديره الكنيسة أو الدولة . إنهم مواطنون أحرار في مجتمع مدني ، وليسوا رعايا نظامٍ ملَكيٍّ مطلقٍ أقسموا يمين الولاء له من الناحية الشكلية . وعلاقتهم بالملك علاقة تجارية لأن قوّتهم وأموالهم هي التي تجبره على معاملتهم معاملة حسنة وليس ما يمنحهم إياه من رعاية سامية بحكم منصبه . وهم يتعاملون مع البلاط تعاملاً تجاريًّا ، ولا يسعون للحصول على مناصب .

ليست روايات دِلوني بحد ذاتها روايات تعبِّر عن قيم البلاط أو القيم البيوريتانية ، ولكنها تشكِّل سلسلة من الحكايات التي تقوم على أساسها فئة التجّار التي ستكوِّن القاعدة السياسية للحركة البيوريتانية في مستقبلٍ ليس بالبعيد(١٥). وتتخذ هذه القصص المليئة بالحركة والحيوية وبزخم الواقع شكل قصص الرومانس التاريخية لأن الهدف منها هو تقصّي أصول الازدهار القومي الذي نَعِمَ به دِلوني ومعاصروه الإليزابيثيّون . ومن علائم هذا الازدهار القومي ما ندعوه الآن بكرم المحتِد أو اكتساب المكانة الكريمة . فدِلوني مثل ناش يخاطب القارئ بعبارة Gentle Reader : أيها القارئ الكريم ، ولكنه يشير أيضًا إلى صنعة الإسكافي بأنها gentle craft : صنعة كريمة ، ويعني بذلك أن هذه المهنة التي تتضمَّنُ مهارةَ صنْعِ بضاعةٍ كمالية تُضفي مكانةً كريمةً على من يُثري منها رغم كلِّ ما يتضمَّنه ذلك من مفارقة . والعنوان الفرعي لرواية **الصنعة الكريمة** (١٥٩٧) هو "حديث يتضمَّن أمورًا ممتعة كثيرة تبعث قراءتها على السرور" . وهذا ما يوحي بأن دِلوني ، مثل ناش ، ينوي تزويد القرّاء الذين لا تشغلهم أمور كسب العيش بتسلية عابرة لا تحتاج إلى التفكير وإطالة النظر .

كثيرًا ما يكتفي دلوني بصفته مؤرِّخًا للطبقات الوسطى بتكرار **القصص المألوفة** . ففي رواية **جاك من نيوبَري** (١٥٩٧) يستسلم المتدرِّب جاك ونچكم لإغراءات أرملة معلِّمه ويتزوَّجها ، وتعود أساليب الإغراء التي تستخدمها الأرملة للإيقاع به إلى قصَّة لاتينية من القرن الثاني عشر[١٦]. و يرث جاك أموالها بعد موتها ويصبح ذا مكانة كريمة (جنتلمان) وحظوة في البلاط . ويرفض عرضًا يعرضه الملك بنفسه لأن يمنحه لقب الفروسية ، ويفضِّل أن يبقى صانع أقمشة بدلاً من تبديد ثروته "للحفاظ على ألقاب كرم المحتد"[١٧]. و"الملك الأخضر" الذي يظهر في القسم الثاني من رواية **الصنعة الكريمة**[ظ] (١٥٩٨) "إسكافيّ حسن المعشر" وشخصية احتفالية يجعل رجاله يرتدون الملابس الخضراء عندما يؤدّون مشهدًا أمام الملك هنري الأوّل . أما سايْمن آيَر ، بطلُ القسم الأوّل من **الصنعة الكريمة** الذي تحتفي به أيضًا مسرحية توماس دِكَر المعنونة **عطلة الإسكافي**[ع] فقد كان متدرِّبًا عند إسكافي من شمال إنكلترة ارتقى ليصبح عمدة لندن في القرن الخامس عشر . ويَدين سايْمن آيَر هذا بحظِّه الخيالي لا إلى سلسلة من الأحداث التي تشبه أحداث قصص الجنِّيات كتلك التي تحدث في قصَّة دِك وتنگتن بل إلى خدعة ذكيَّة يُقنِع فيها هذا المتدرِّب المعدم قبطان سفينة تجارية وصلت حديثًا بأن يبيعه حمولتها كلَّها له بالدَّيْن . وتتَّسم رواية دِلوني بقدْر من الواقعية الاجتماعية لا نجده في حكاية وتنگتن . ومقدرة آيَر على زرع الثقة بدائنه وتحقيق ربحٍ له مع احتفاظ آيَر بنسبة عالية من الربح ليستثمره في العملية التجارية التالية هي التي مكَّنت المدينة من خلق ثرواتها من أيامه حتى الوقت الحاضر . وهو يصبح بالفعل عضو المجلس البلدي الذي انتحل شخصيَّته في البداية في آخر المطاف . وليس هنالك من أثر للنقد في كشف دِلوني عن اعتماد الرأسمالية على خلق الثقة الموهومة والاستغلال

---

ظ *The Gentle Craft*

ع *The Shoemaker's Holiday*

المحسوب للمجازفة . إذ يفضي خداع آيَر إلى انتصاره وتحوُّله إلى أحد الآباء المؤسسين للمدينة ، وإلى تشييده مبنى لَدِنْهول ووفائه بوعده الذي قطعه على نفسه بأن يقيم مأدبة لزملائه المتدرِّبين عندما يصبح عمدة لندن . (لا تزال مأدبة العمدة تقام حتى أيامنا هذه رغم أنها ما عادت ذات فائدة لمتدرِّبي المدينة .)

ولئن كشفت رواية **الصنعة الكريمة** كيف أن ثراء لندن جعل منها مركزًا للتجارة العالمية فإن رواية **تومَس ردِنْغ** (حوالي سنة ١٦٠٠) تصوِّر نموَّ الصناعة في الأقاليم الأخرى . وشخصيّاتها من صنّاع الأقمشة الأثرياء من غرب إنكلترة يسافرون إلى لندن ومنها في رحلات عمل في أوائل القرن الثاني عشر . ولدى هؤلاء الصناعيين عمّال كثيرون ، بل يبلغون من الكثرة أن نصف سكّان إنكلترة ، بمن فيهم الأطفال من سنّ السادسة ، يكسبون عيشهم من صناعة الأقمشة فيما يقال. والمنسوجات "هي أكبر تجارة اشتهر بلدنا بها بين جميع الأمم" – أو هكذا يدَّعي دِلوني(١٨). وهو يصوِّر كيف حصل هذا عن طريق تنظيم تجارة السوق المحلّية ، وذلك بالحصول على إذن ملكي بالاحتكار وباستعمال ياردة معتمدة وسكِّ قطع نقود ثابتة ، وسنِّ عقوبة الإعدام لسارقي الأقمشة . على أن وضع أحداث رواية **تومَس ردِنْغ** في الماضي البعيد جدًّا أمر يثير الحيْرة لأن عصر هنري الأول لم يشهد أمراء تجارة من نوع صانعي الأقمشة عند دِلوني(١٩). لكن القصَّة تصوِّر قوَّة تجّار الطبقة الوسطى إلى جانب خوفهم من الفوضى أو الحالة التي وصفها هوبْز والتي يمكن فيها أن يتعرَّضوا للغش أو السرقة دون رادع . والشعور بالرضا عن الوضع المدني العام الذي يخلقه دِلوني يهتز بعنف عندما يُقتَل صانع الأقمشة تومَس كول في فندق كْرَيْن في كولْنبروك عند الطرف الشرقي من بريَّة هاونسْلو (وهو موقع أصبح فيما بعد أحد المواقع التي ينسب لها قطّاع الطرق في سيَر هؤلاء) . فالتجّار يحلّون في ذلك الفندق في طريق عودتهم من لندن على الرغم من أن صاحب الفندق وزوجته – فيما يكشف لنا دِلوني – قاتلان وضعا آلية لقتل نزلائهم النوَّم

والتخلُّص من جثثهم عن طريق باب سرِّيٍّ . وعند محاكمتهما يعترفان بارتكاب حوالي ستين جريمة قتل . وبعد أن يصدر الحكم بأنهما مذنبان ويُشنَقا تُكتَشفُ جثَّة كول في النهر فيُدْعى النهر باسمه ( وبذا نحصل على أصل تسمية نهر كولنبروك) ويُحْرَقُ الفندق فلا يبقى منه شيء . أما زوجة كول فتَستعمِل جزءًا من ثروة زوجها لإنشاء دير تَقِفُ له المال اللازم . والقصَّة مزيجٌ غريبٌ من الحكايات الشعبية ، والوقائع التاريخية المعدَّلة كما يشتهي الخيال (بما في ذلك اختتام القصَّة بدفن الملك هنري الأول في كنيسة دير ردِنْغ) ، والأحداث الخيالية التي تقشعرُّ لها الأبدان .

يعتبر دِلوني الذي عاصر شيكسپير في الجزء الأعظم من حياته السَّلَفَ الباشر لعددٍ من كبار كتّاب الرواية الإنكّليز رغم أن أعماله غير معروفة – عن جدارة . وهو مؤلِّف قصص رومانس تاريخية ، ولكنها قصص تخلو من القيم الأرستقراطية والفروسية التي ترتبط تقليديًّا بقصص الرومانس . وقد نسمّيه مبتكر قصص رومانس التجارة . وقد كان على شاكلة ديفو روائيًّا لندنيًّا ، وداعية للرأسمالية ، وكاتبًا قادرًا على ربط المصائر الفردية بالتاريخ القومي . لكن رواياته تخلو من العمق العاطفي أو القوَّة الروحيَّة ، وتكاد تخلو من النظر الثاقب في مكوِّنات الشخصيَّة . ولم يكن لما قيل عن تحوُّله للپيوريتانية أي صلة بقدرته على استلهام لغة الكتاب المقدَّس أو استباق بَنْيَن في استخدام الرموز الپيوريتانية . وإذا ما كان لنا أن نذكر دِلوني؛ لأنه صوَّر بقصصه التي لم تكتمل عدَّتها الفنية صعود الطبقات الوسطى وما كان يجري من تطوُّرات اقتصادية تُحَوِّل إنكّلترة الإليزابيثية من مملكةٍ صغيرةٍ إلى مركزٍ لإمبراطورية عظمى فإن علينا أن نذكره أيضًا بصفته أوَّل روائيٍّ إنكّليزيّ يتَّخذُ من كتابة الروايات مهنة له . غير أن الرواية على يديه كانت شيئًا قليل القيمة ، ولم يأتِ بعدَه كتّابٌ يتابعون ما بناه إلى أن ظهر ديفو .

# المتشرِّدُ الإنكليزيُّ

يشكل القرن السابع عشر فصلاً مفقودًا في تاريخ الرواية الإنكليزية باستثناء أعمال كاتبين كبيرين ظهرا في أواخر القرن هما أفرا بِنْ وجون بَنْيَن رغم أننا لا نستطيع وصف أيٍّ منهما بأنه كاتب روايةٍ بالمعنى المتعارف عليه للكلمة. ويبقى هذا القول صحيحًا برغم النجاح الذي حقَّقه بعض الباحثين مؤخرًا في الكشف عن بعض الأعمال المنسيّة. ولا تزال الغالبية العظمى من قصص القرن السابع عشر غير متوافرة إلاّ في طبعات أصلية نادرة أو بطبعات غير مُحَدَّثة تحافظ على شكل الأصل بدقة . ولذا فإن هذه الأعمال لم تصبح جزءًا من الكيان الأدبي الإنكليزي المعتمد . ومن أسباب ذلك أن ٢١٣ من الأعمال القصصية النثرية التي نشرت في إنكلترة خلال ذلك القرن من مجموع الأعمال البالغ عددها ٤٥٠ عملاً جديدًا كانت مترجمة عن لغات أخرى[٢٠] . ومن الأسباب أيضًا أن بعضًا من أشدّ هذه القصص حيوية هي أدب سرّي ، فضائحي ، ماجن ، يسعى إلى الانتشار السريع بين العامّة. وهذه القصص لا تتصف بالأصالة ، هذا إذا لم نقل إنها مسروقة . ولذا فإن مؤرخي الأدب أهملوها باحتقار لحرصهم على الفكرة القائلة إن الرواية الإنكليزية ذات أصول تستحقّ قدرًا أكبر من الاحترام .

كان الصراع السياسي الأكبر في القرن السابع عشر هو ذلك الذي تجسّد في الحرب الأهلية بين الملك والبرلمان . وليست هنالك قصص كثيرة في تلك الفترة تصوّر الحرب الأهلية والكومنْوِلْث تصويرًا يعيش في الذاكرة أو في روايات إنكليزية من أي فترة أخرى . وتعكس الرواية في أحسن الحالات تجربة الحرب الأهلية عكسًا غير مباشر ، تاركةً مهمة سرد الأحداث وتصوير هذه الواقعة المؤلمة في التاريخ الإنكليزي الحديث للمؤرخين بدءًا من إيرل كلارندن فصاعدًا . لكن هناك رواية معاصرة لأحداث الحرب الأهلية أعيد اكتشافها مؤخرًا ، وهي

رواية بيرسي هربرت بعنوان **الأميرة كلوريا أو قصة الرومانس الملكية**[ع] ، وهي قصة رمزية مملّة متورّمة الأسلوب . والجزءان الأوّلان منها نُشرا في سنة ١٦٥٣ بعنوان **كلوريا ونرجس**[ف] تصلان بالقصة إلى هزيمة الملك يوارخس ملك لِديا (چارلز الأول) وسجنه على يد مجلس الشيوخ . وقد ظهرت الأجزاء الخمسة الكاملة في سنة ١٦٦١ ، أي بعد عودة الملكية إلى إنكلترة مباشرة يتصدّرها خطاب إلى القارئ فيه شرح لميول الكتاب الملكية . وهنا يشرح المؤلّف أن الأميرة كلوريا لم يقصد منها "أن تمثّل ابنة الملك فقط بل أن تمثّل أحيانًا فكرة الكرامة الوطنية". وقد استخدم المؤلّف الأسلوب الرمزي للتهرّب من رقابة حكومة كْرومْوِل المتحيِّزة وليجد فيها القرّاء ما يفيدهم ويمتعهم أكثر مما تفيدهم وتمتعهم رواية تاريخية غير منمّقة .(٢١) (هناك مثلاً خطبة مطوّلة يلقيها الملك يوارخس عندما يتلقّى حكم الإعدام مع أن چارلز الأول منع من إلقاء خطبة كهذه .)

يكمن تحت الصراع التاريخي بين الملك والبرلمان صراع بين الفوضى وحكم القانون ، وهذه فكرة أساسية تتناولها فلسفة العصر السياسية . فقد طلب الملك چارلز الأول في أثناء محاكمته في قاعة وستْمنْسْتر أن يعرف "باسم أي سلطة" (يقصد "سلطة قانونية") يجري اتهامه بأنه "طاغية ، خائن ، وعدوّ للكومنْوِلث". وقد أنكر الملك حق المدّعي العام بالتكلّم باسم الشعب الإنكليزي ، وردّ على "القضاة المزعومين" بأن هناك سُلُطاتٍ كثيرةً غيرَ شرعيَّةٍ في العالم من لصوص وسارقين على قارعة الطريق"(٢٢). وأكّد أن البرلمان أعادَ إنكلترة إلى ما دعاه هوبْز بعد فترة قصيرة بحالة الطبيعة الفوضوية . وقد أخذ جون لُك على عاتقه فيما بعد مهمة تسويغ محاكمة الحاكم الطاغية وعزله بواسطة محكمة تشكّل تشكيلاً سليمًا ، وذلك ردًّا على سؤال وجّهه إليه السير روبرت فِلْمَر المؤيد للنظام

---

ع *Princess Cloria: or, The Royal Romance*

ف *Cloria and Narcissus*

الملكي . فإن لم تتوافر ظروف يمكن بها نقض سلطة الملك فلا بدّ من نشوب حربٍ معلنة بين "تعنّت الحاكم" و "سَفَه العامّة" حسبما يقول لوك(٢٣). وقد تُعزى شعبية سِيَر المجرمين وقصص الإجرام بعد عودة الملَكية (وهذان جنسان أدبيان يصعب التفريق بينهما في كثير من الأحيان) إلى تخفيف الملك چارلز الثاني للرقابة من جانب وإلى شعور الناس بأن العمل بالسلطة الشرعية في العقود السابقة كان قد أوقف ، أو بأن تلك السلطة اغتُصِبت . فما أن أُخرس القضاةُ وقَتَلة الملك من البيوريتانيين حتى جاء شعور بأن اللصوص وقطّاع الطرق قد يُسمَح لهم بعرض قضيّتهم وبأن يحاولوا تسويغ أفعالهم – عبر فنّ الرواية على الأقلّ . وقد لفتت روايات التشرّد على وجه الخصوص الانتباه إلى بعض التغيرات الحاسمة في إنكلترة في القرن السابع عشر ، وهي التغيرات التي مرّت دون أن يحسّ بها أحد تقريبًا في غمرة انشغال الأمّة بالصراع بين الملك والبرلمان . فقد غدت إنكلترة قوّة أوروبية كبرى ، ونمت تجارتها القومية والعالمية نموّا مطّردًا ، وأخذت تشكّل إمبراطورية عالمية .

كان الأنموذج الأصلي لروايات التشرد في القرن السابع عشر هو گزمان الإسباني أو المتشرّد الذي لا يرى فيه المجتمع أكثر من لصٍّ عادي ، وليس جاك وِلْتن رجل البلاط. فقد نشرت ترجمة جيمز ماب لرواية **المتشرّد أو حياة گُزمان دي ألْفَراش**[ق] في سنة ١٦٢٣ تتصدّرها قصيدة إهداء بقلم بِنْ جونسُن ادّعى فيها أن اسم بطل القصة كان على كلِّ لسانٍ في الداخل والخارج:

فمع أن إسبانيا أعطته أوّل نَفَس تنفّسه ومنحته الشهرة

فإنه سيُدعى من الآن فصاعدًا بالمتشرّد الإنكليزي (٢٤)

---

[ق] *The Rogue, or the Life of Guzman de Alfarache*

يغادر گزمان موطنه في أشبيلية بعد موت أبيه سعيًا وراء "قريبه وحليفه"(٢٥). ولا يساعده الحظُ في كلّ مساعيه فيعمل في غسل الأواني في مطبخ ، وشحاذًا ، وخادمًا ، ولصًّا ، ويتزوّج مرتين طمعًا بالمال ، ولكن دون أن يحصل على شيء. وبعد انتهاء المجلّد الرابع يصدر بحقّه الحكم المذلّ الأخير وهو أن يخدم عبدًا مجذّفًا في إحدى السّفن . ومع حلول منتصف القرن كان گُزمان قد تحوّل إلى شخصية يضرب بها المثل بحيث كتبت سيرة قاطع الطرق جيمز هايند ، المؤيد للنظام الملكي ، سنة ١٦٥٢ تحت عنوان **گُزمان الإنگليزي**ك . وبعد ذلك بثلاثين سنة اتّخذ توماس دَيْنْجرفيلد ، المولود في إسِكْس ، اسم الدون توماسو عندما بدأ التجوال ليصبح "گُزمانًا شابًا"(٢٦) . وقصة مغامرات دينجرفيلد المزعومة ليست أكثر من تبجُّحات مملّة ، ولكن الكتاب مليء بالاستطرادات التي لا تُنسى عن "الگزمانية" و"الگزمَنة". والمتشرّد الإنگليزي هذا بعيد كلَّ البعد عن أنْ يكون ضحية لا حول لها ولا قوة من ضحايا المجتمع ، فهو "خارجٌ على القانون كالتوري الآيرلندي" (وهذا نوع من قطّاع الطرق) ، "وعديمُ الصبر مثل أيجاكْس وشديدُ الغضب مثل هكتور" (٣٧٤) . وينتقل توماسو كالثور الهائج في البلاد الواقعة على البحر الأبيض المتوسط ويتعامل بالنقود المزيّفة في عدد من البلاد الأوروبية ويجهّز سفينة قرصنة ، ويدير شبكة من الجواسيس لصالح الأمير ولِيَم أوف أورنْج. وهو يستمتع "بالعمليات الكبرى" حسبما قال أحد النقاد(٢٧) . ويقارن دينجرفيلد بين بطله الطمّاع المتغطرس وبين المتشرّد الإسباني الواهن العزيمة : "انظر الفرق بين الگزمان الإسباني والگزمان الإنگليزي : الأول يحوك خطّة بائسة جائعة ضد خبز سيده المعدم وجبنه بينما يسعى الثاني للاستيلاء على ثروات ربع العالم عن طريق تدمير التجارة القومية"(٣٩٠) . ولندن هي "الوعاء الكبير الذي

---

ك *The English Gusman*

يضمّ أشدّ المتمرّسين في فنّ الكزمَنة" (٣٨٩). وهذا ما يجعل المتشرّد الإنگليزي رمزًا لسقوط الإمبراطورية الإسبانية وازدهار الإمبراطورية البريطانية.

وهناك سيرة حياة متشرّدة إنگليزية تستحقّ وقفة خاصة ، وعنوانها **قضية السيدة مَيري كارْلتن**[ل] (١٦٦٣) ، وقد نُقّحت السيرة بعد عشر سنوات ونشرت بعنوان **إماطة اللثام عن السيدة المزيّفة**[م] من تأليف فْرانْسِس كيركْمان. كانت كارلتن لصّة دافعت عن نفسها في المحكمة ضد تهمة الزواج من اثنين ، وقيل إنها الأصل الذي استعمله ديفو لتصوير شخصية مول فْلانْدَرز[٢٨] . لكن أشهر رواية تشرّد وأشدّها شعبية هي رواية رچرْد هِدْ بعنوان **المتشرّد الإنگليزي** (١٦٦٥) التي أضيفت لها ثلاثة مجلدات أخرى بقلم فرانسس كيركْمان (بمساعدة هِدْ أو بدونها) . وقد خلّفت رواية **المتشرّد الإنگليزي** سلسلة من الروايات المتشابهة كتبها كلّها كتّابٌ إنگليز هي : **المتشرّد الفرنسي** (١٦٧٢) و **المتشرّد الهولندي** (١٦٨٣) و**المتشرّد الآيرلندي** (١٦٩٠) و**المتشرّد الاسكتلندي** (١٧٠٦)[٢٩]. ومتشرّدُ هِدْ مَرِتُن لاتْرون (وهو اسم يمكن أن نترجمه ترجمة تقريبية بقولنا : قاطع الطريق الفاضل) من أنصار الملَكية نجا من الشنق بأعجوبة في سنة ١٦٥٠ على عكس ملكه الشّهيد. وهو يقضي سنوات حكم الكومَنْوِلث في منفاه في سيام وجزر الهند الشرقية . أما الأجزاء الثلاثة التي أضيفت إلى الرواية فيما بعد فتروي سيَر عدد من أعضاء الأسطول التجاري الإنگليزي الذين يستقبلهم مَرِتُنْ في مقرّه في جاوة ، حيث أصبح رجل أعمال له وزنه.

تصوِّر روايتا **دون توماسو**[ن] **والمتشرّد الإنگليزي** التوسّع الإمبريالي واستباحة القانون دون رادع من ضمير ، وهي الصفة التي قيل إنها سلاح فعّال

---

[ل] *The Case of Madam Mary Carleton*
[م] *The Counterfeit Lady Unveiled*
[ن] *Don Tomazo*

يلجأ له الإنگليز في الخارج حتى ولو لم يُرْضِ الناسَ في الداخل. ومما له مغزاه أن كلاً من توماسو ومَرتن لاترون يبدآن مغامراتهما وقد انتحلا شخصية الفارس الذي يسعى لإثبات قدراته. ويسافران على الطريق التي سلكها الفرسان الآرثريّون وكذلك الطريق التي سلكها بطل رواية الدون كيخوته التي كان توماس شِلْتن قد ترجمها إلى الإنگليزية بعد نشرها مباشرة بين سنتي ١٦٠٥ و ١٦١٥. وأول مكان يتوقّف فيه مَرتن هو مَتْبَن وليس "قلعة سحرية" ، بينما يكون أول مكان يتوقّف فيه توماسو زريبة اسكتلندية تعيش فيها الحيوانات مع أصحابها . وقد قلّدت سِيَر المجرمين أسلوب ثربانتس في كتابة قصة نقدية تناهض المنحى الرومانسي وذلك في أثناء خلق قصة رومانس تنتمي إلى عالم الإجرام والمجرمين . إذ تؤدّي محاولة مَرتن لأن يكون فارسًا ذا رسالة لا محالة إلى مغامراته اللاحقة مع عصبة من "فرسان الطريق" أو قُطّاعها[٣٠] . والقصة التي يرويها بلسان المتكلّم مليئة بلغة اللصوص وحكايات قطّاع الطرق التي سرق كثيرٌ منها من مصادر سابقة ظهر بعضها ثانية في السيرة الإجرامية التي كتبها هِدْ فيما بعد بعنوان **تَنَصُّل جاكسُن*** (١٦٧٤) .

ولكن لا بدّ أن الصراحة الآسرة في أمور الجنس في رواية **المتشرّد الإنگليزي** قد كسبت لها عددًا كبيرًا من القرّاء . ففي مرحلة الطفولة كان مَرتن قد بدأ بممارسة بعض "الأمور الليلة" مع الخادمة. "ولما كنت صغير السنّ فإن أمي لم تساورها الشكوك بشأني ولكن رغباتي الجامحة لم تكن تجعلني أنام بهدوء بل كثيرًا ما جعلتُها تصرخ"(١٥) . ومع كلّ الخبرة التي يكتسبها مَرتن فإنه ليس بزير النساء الذي لا يشبع ، فهو يشكو من "أنه ليس ثمة من عبودية أعظم من عبودية الجلباب [النسائي]"، ويتخلّى عن إحدى شريكاته في الجنس "لأنني كلما سعيت لإرضائها

---

*Jackson's Recantation* *

وجدت نفسي أبعد ما يكون عن تحقيق ذلك" (٢٠٤-٢٠٥). وتنتهي مغامراته مع ثلاث نساء من قطّاع الطرق بالخيبة لأنه يعترف بأن "المطلوب تجاوز المقدرة" (١٦٦) . وعندما يرتدي الملابس النسوية للدخول إلى مدرسة تقيم فيها الفتيات فإنه يقول إنه في ذروة المتع التي حصل عليها هناك لم يكن قادرًا على منع نفسه من التفكير في وضعه الأبدي [في العالم الآخر]" (٨٢) . ومن بين الأسباب الأخرى التي تؤدّي إلى الخيبة في أمور الجنس في **المتشرّد الإنگليزي** أن نساء مَرتُن يحبلن منه دائمًا ، وهذا ما يجبره على التخلّص منهن أو على الهرب .

يتزوّج بطلنا بعد أن يخلّف ما لا يقل عن تسعة أبناء غير شرعيين ويخون التاجر الذي كان يتدرب على يده مع زوجته ويتسبّب في خراب بيته ،– ويتبين أن ذلك الزواج كان خطوة حمقاء تؤدي به إلى القول :"وبدأت بذلك حروبنا الأهلية العائلية" (١١٥) ، فيهرب إلى آيرلندة . وعندما يعود يجد أن زوجته قد احترفت البغاء وأسّست مبغى بمعونة اثنتين من البغايا الشابّات. وعندما يُسْجَن في سجن برايدوِل يذهب للفرجة عليهن وهنّ "يضربن بالسوط ضربًا مبرّحًا فيما أتمنى" (٢١٠) . ثم يسجن هو في سجن نيوگيت وينفى إلى الشرق حيث يرتكب بعضًا من أفظع أفعاله . وفي وقت لاحق يجد ثلاثة من عشيقاته في جاوة ، فيسردن قصصهن. ويعتذر مَرتُن عن خياناته المتعدّدة بقوله إن أمثاله "كالمسافرين في تجارة ، ولا يصنع السوقَ تاجرٌ واحدٌ بل يصنعه كثيرون" (٦٣٢) . كذلك فإن أخلاق حياة المتشرّد هي منطق الرأسمالية التي تشجع الصادرات على حساب الواردات ، وتخضع زراعة البلد وصناعته لهذا النظام . غير أن المتشرّد هو بطبيعته رأسمالي فاشل . فلو نجح كما ينجح الناس لحاز احترام المواطنين وانتفت صفة التشرُّد عنه . أما قصة الشرور التي يرتكبها (وتنتهي بندم يعبِّر عنه على عجل) فتُروى لمنفعة قرّائه من الرجال المحترمين الذين سيفكّرون أنهم لولا رحمةٌ من ربّهم لأصابهم ما أصابه . وقد طبع الكتاب الذي صنّفه كلٌ من كيركمان وهدْ

طبعات ضخمة كاملة عديدة "لم يكن شراؤها ممكنًا إلا للأثرياء من أعضاء الطبقات التي تعمل بالتجارة" كما قال أحد الباحثين الحديثين[٣١] . ولا شكَّ في أن هذه المجلّدات ظلت محفوظةً بعيدًا عن متناول من يعيشون في البيت من متدرِّبين وخدمٍ ونساء.

ومهما ادّعى المتشرّد من ثراء في نهاية القصة فإن نجاحه لا يتصف بالأمان ، ولا شك في أنه ليس بالثراء الذي منحته إيّاه العناية الإلهية . ففي "رسالة إلى القارئ" تتصدَّر الكتاب يدّعي هدِ أنه يقدّم عملاً أصيلاً للقارئ بلغة ذلك القارئ(١) ، ولكنه يعترف بعد ذلك مباشرة بأن العمل "ترجمة" أخذت "عن النسخة التي سوَّدتها أعمال البشر الشرّيرة" (١) . ونحن نعلم أن جزءًا كبيرًا من العمل مسروق . وما السيرة الذاتية للمتشرّد سوى وسيلة أخرى للكسب أو مغامرة أخرى من مغامرات حياة لا تزال سائرة . وهو كما يقول الناقد بول سالزمان "يخلع قناعًا ويرتدي آخر في عالمٍ لا نرى منه إلا سطوح الأشياء"[٣٢] . وتستدعي مجموعة رواة قصص الإجرام الذين يعيشون منفيين في الجهة الأخرى من الكرة الأرضية بعيدين عن طائلة القانون وعن قرّائهم المرتقبين – هذه المجموعة التي أوجدها كيركْمان وهدِ تستدعي المقارنة مع الفرسان المهزومين الذين يعيشون في المنفى بعيدًا عن حكومة الكومنْولث في الفترة نفسها . غير أن الفرسان كانوا منفيّين وليسوا بناة مستعمرات . وكان لهم وطن سيعودون إليه للمطالبة بممتلكاتهم وأراضيهم . أما المتشرّد فلا يعود إلا متخفّيًا كما نرى في روايتي ديفو **العقيد جاك**[٣] و**القبطان سنگلتن**[٤] وهو على شاكلة غيره من المستعمرين منذ عهده يجد مسرح عمله خارج إنگلترة ، بلده الذي تركه مضطرًّا مخزيًّا . وعلينا أن نضيف أن مَرتُن لاترون ، مثل رچرْد هدِ ، ولد في آيرلندة حيث كان والده واعظًا پروتستنتيًّا قتله

---

٣ *Colonel Jack*

٤ *Captain Singleton*

المتمرّدون الكاثوليك (مع أن تاريخ ولادته في سنة ١٦٣٧ لا يتفق مع ترحيله في سنة ١٦٥٠). وبعد انتهاء أربعة مجلّدات يصبح مستوطنًا إنكليزيًا آيرلنديًا في جزر الهند الشرقية ، متزوجًا من امرأة محلية ، ويحتمل أن يبقى هناك إلى الأبد ، لكنه يظل يدعو نفسه بالمتشرّد الإنكليزي .

## الفارس : روايات أفْرا بِنْ

هناك صِلَةٌ بادية للعيان بين التشرّد والموقف الداعم للملكية كما ألمحنا. فقد حوّل نظام حكم الكومنْوِلث البيوريتاني المجرمين وأتباع الملك المهزوم إلى مغامرين أحرار . ورحَّبت الروايات التي أعقبت عودة چارلز الثاني إلى الحكم بعودته ترحيبًا واسعًا بحيث أن مَرتُن لاترون كتب قصيدة للاحتفال بها من جاوة ، حيث يعيش بعد اعتزال العمل . لكنَّ الأحقاد التي ولَّدتها الحرب الأهلية ظلّت تعتمل في الصدور رغم الهدوء الظاهر ، وأصبحت شخصيتا البيوريتاني والفارس نمطين من الأنماط الثقافية استعملا لإثارة النزاعات الطبقية والدينية طوال فترة حكم آل ستِوَرْت. وقد سخرت الكاتبة أفْرا بِنْ المؤيدة للحكم الملكيّ ، وهي الكاتبة التي لمعت شخصيتها في فترة عودة الملكية ، وعُرِفت بكتابة المسرحيات ، سخرت من الواعظ البيوريتاني أنانياس گوگل في مسرحيتها **أصحاب الرؤوس المستديرة**[اا] (١٦٨١). فجعلت گوگل يحسب أن لندن البيوريتانية هي "المدينة المقدّسة التي أعدّها القدّيسون لمن اختارتهم العناية الإلهية" ، فيضربه الجنود ورعاع لندن عند عودة الملكية "تقديرًا" لجهوده . ويتّهمه أحد الشبّان المؤيّدين للملك بأنه قاطع طرق روحاني "يسرق على المنصّة"(٣٣) . وكان جون بَنْيَن تجسيدًا حيًّا من بعض النواحي

---

[اا] *The Round-heads* . وقد جاءت التسمية من طريقة حلاقة شعر الرأس التي تميز بها مساندو البرلمان في الحرب الأهلية .

لشخصية أنانياس گوگل . فقد أوقف بَنْيَن في سنة ١٦٦٠ بدعوى الوعظ دون ترخيص وأودع في سجن بِدْفُرْد ، بينما كان الأدب والمسرح قد تحرّرا من الرقابة. ومن بين الكتب التي كتبها بَنْيَن كتاب **المدينة المقدَّسة أو أورشليم الجديدة**[ببب] (١٦٦٥) والرواية الرمزية **الحرب المقدّسة**[تتت] (١٦٨٢). التي يصوّر فيها مدينة مانْسول[ثثث] وقد سقطت بعد حرب طويلة ، ثم يعمل على تهدئتها المشرّع الذي لا يرحم الأمير إمانْيول . ومن بين من يحكم عليهم بالصلب السيد لَستِنغز[ججج] ، وهو فارس نمطي من طبقة النبلاء يدافع عن نفسه أمام المحكمة بقوله : "أنا رجل كريم المحتد ، معتادٌ على مُتع العَظمة وملذّاتها ، ولم أعتد على الملامة بسبب ما أفعل ، بل تُركت لي الحرية لأفعل كما لو أن رغباتي هي القانون"[(٣٤)] . ويستمتع بَنْيَن استمتاعًا غريبًا بمعاقبة أولئك الذين يرون أنهم فوق القانون عقابًا سريعًا في عالم الكومنولث الخيالي الإنكليزي . وقد ظلت الحرب الأهلية في عقد الثمانينات من القرن السابع عشر تخاض في الكتابات الأدبية التي تدعو للأفكار والمعتقدات رغم أن الحرب كانت قد نشبت قبل أربعين سنة ، وكان اثنان من كبار كتاب القصة الإنكليزية يقفان على طرفي نقيض فيها.

تحولت أفرا بِنْ لكتابة القصص في سنة ١٦٨٣ عندما شحَّ دخلها من كتابة المســرحيات وسُجنت لإهانتها دوق مونمُث[ححح] في أثناء تمثيل إحدى المسرحيات. ولا يدهشنا أن نجد أن رواياتها ليست بذلك القدر من الصراحة السياسية التي نجدها

---

[ببب] *The Holy City, or the New Jerusalem*

[تتت] *The Holy War*

[ثثث] تتكوّن هذه الكلمة من جزأين هما Man أي الإنسان و soul أي الروح ، أي أن المعنى هو روح الإنسان .

[ججج] بالإنكليزية Lustings التي توحي بكلمة Lust أي الشهوة .

[ححح] كان هذا الدوق ابنا غير شرعي للملك چارلز الثاني ، وبعد وفاة والده طالب بالعرش ضد الوريث الشرعي جيمز الثاني ، فقام بتمرُّد أخمد بسرعة وانتهى بإعدامه بعد هزيمته في معركة سِجْمور .

في مسرحياتها رغم أن كل شيء كتبته يدلّ على إخلاصها للملكية. ولا نجد شخصيَّتي الفارس وصاحب الرأس المستديرة النمطيتين اللتين تملآن مسرحياتها صخبًا في رواياتها. فمسرحية **أصحاب الرؤوس المستديرة** مثلاً تصوّر شخصيّات تاريخية من شخصيات العهد البيوريتاني تصويرًا قاسيًا وتظهر الليدي لامبرت التي كانت في السابق عشيقة أولفَر كرومْوِل وهي تقيم علاقة جديدة مع لُوْدِس ، أحد الفرسان المؤيدين للملكية . لكن أشهر رواياتها هي **أورونوكو أو العبد الملكي**[غغ] (١٦٨٨) . التي سنتناولها في الفصل الرابع . ومع أن هذه الرواية هي من بعض نواحيها قصة رمزية تدعم الملكية فإن أحداثها تجري في أفريقيا القَبَلية وفي مستعمرة سورينام السابقة ، "وهي بقعة مجهولة من العالم لم تحصل إلا على قلم نسوي للتغنّي بشهرة البطل فيها"(٣٥) . والرواية الثانية بعنوان **رسائل غرام بين أحد النبلاء وشقيقة زوجته**[دد] (١٦٨٤-١٧٨٧) هي في الظاهر قصة علاقات غرامية تدور أحداثها في فرنسا والبلاد المنخفضة (هولندة) في القرن السادس عشر في أثناء حروب الهيوگرنوت ، لكنها في الحقيقة قصة رمزية لا يصعب فك رموزها تتناول الأحداث التي أدَّت إلى تمرُّد مونمُث في سنة ١٦٨٥ .

تقدّم لنا روايات أفرا بِنْ تصوُّرات خيالية عن الحياة الأرستقراطية بما فيها من غزل وتودّد للنساء ، أما بَنْيَن فيقدِّم لنا تصورات خيالية رمزية عن الفضيلة والعدالة . وهذان النوعان من القصص الخيالية ستجمعهما رواية التودّد التي ازدهرت في القرن الثامن عشر بما روته من قصص رومانسية بأسلوب أنيق ودرس أخلاقي قُصد منه أن يروق للطبقة الوسطى المحترمة . وتكون النهاية في بعض روايات أفرا بِنْ القصيرة مثل "السيدة السعيدة سيئة الحظ" التي تُصلِح فيها الأختُ الفاضلةُ أخاها الخليع السير ولْيَم وايلدنغ هي انتصار البراءة كما تنتصر في

---

غغ *Oroonokom or The Royal Slave*

دد *Love-Letters Between a Nobleman and His Sister*

قصص التودّد عمومًا . لكن الشخصيات التي تنطبع في الذاكرة أكثر من غيرها في رواياتها هي شخصيات المتمرّدين الأرستقراطيين الذين يعيشون وفقًا لمعايير "الشرف" ويحرصون في الوقت نفسه على إشباع رغباتهم . و يلقون عقابهم أحيانًا بأسلوب رهيب في النهاية كما في شَنْق كَتوولف في رواية **الرحالة سيئ الحظ** .

وعلى الروائي المحترف المنتمي للطبقة الوسطى الذي يريد أن تكون روايته تصويرًا خياليًا للطبقة الأرستقراطية أن يتقمّص شخصية الراوي المنتمي إلى الطبقة العليا أو أن يدَّعي على الأقل أنه يكشف عن مشاعر تلك الطبقة وأسرارها . ونحن نجد في روايات أفرا بِنْ كلَّ علائم الطموح الاجتماعي : فموضوعها هو فضائح الطبقة العليا والقصص الخاصة بالعائلات الموسرة . وهي قصص تروى أحيانًا بأسلوب النميمة وأحيانًا بأسلوب تقريريٍّ باذخ تتقدّمه إهداءات ظريفة للمشهورين من الناس الذين تخاطبهم الكاتبة كما لو أنهم أصدقاؤها – ربما عشّاقها – وحلفاؤها السياسيون . وتظهر في رواية **اللعوب الجميلة**[ذذ] (١٦٨٨) وفي **أورونوكو** كما لو أنها شاهدت الأحداث رغم أنها خارج الأحداث التي ترويها . فقصة **اللعوب الجميلة** تقدّم لنا على أنها قصة حقيقية عن جرائم حصلت في أنتويرب (أنفار) في سنة ١٦٦٦ ، أي في السنة التي زارت فيها بِنْ تلك المدينة لتعمل جاسوسة للملك . كما استنتج كتّاب السيرة من رواية **أورونوكو** أن المؤلفة لا بد أنها عاشت في سورينام في وقتٍ ما من حياتها. وروايتها **رسائل غرام** هي من أوائل الروايات التي تُروى من خلال الرسائل باللغة الإنكليزية. وكانت رواية الرسائل مُناسبَةً تمامًا لتصوير الحيوات الخاصة للأشخاص المنتمين إلى علية القوم الذين يُعتَقد أن لديهم من الفراغ أكثر من غيرهم ، وأن تعليمهم أعلى ، وأنهم قادرون على شراء مواد الكتابة ، ولديهم ما يكتبون عنه أكثر من سواهم ،

---

[ذذ] *The Fair Jilt*

ويملكون من وسائل إرسال هذه الرسائل سرًّا أكثر ممن هم دونهم على السلّم الاجتماعي.

غير أن رواية الرسائل تسعى إلى تحقيق هدفين متناقضين فيما يبدو . فهي تفضح أسرار الأرستقراطيين وتزوّد القراء بمعلومات عن أساليب إقامة العلاقات الغرامية ، وإجراء الأحاديث المهذبة ومراسلة الأصدقاء من الجنسين . وقد قُدِّمت رواية الرسائل على أنها – بلغة العصر – "تروي سِيَرًا [ز] سرّية حقيقية" . ولكنها تستعمل لغةً سرديّة تتّصف بقربها من اللغة المحكية غير الرسمية ، لغةً أقرب إلى لغـــة الحديث الذي يَنِمُّ الناس به بعضُهم على بعض ، وهي لغة مشحونة بالعاطفة – سواء أكانت حقيقية أو مصطنعة – وترى الأمور من وجهة نظر ذاتية . ومع أن رواية الرسائل ليست بالشكل السهل فإنها غدت أبعد أنواع السَّرد أثرًا. وسرعان ما توحَّد القرّاء وجدانيًّا مع البطل المنتمي إلى الطبقات العليا ذي الولع الشديد بكتابة الرسائل . وكثيرًا ما كان يجري تصوير كتّاب الرسائل على أنهم قرّاء روايات أيضًا . ورغم التقسيم الطبقي الصارم الذي تصوّره هذه الروايات في المجتمعات التي تتناولها ، فإن روايات أفرا بِنْ ومَن جاء بعدها ومَن قلّدها تميل إلى دعم فكرة التضامن الاجتماعي والتجانس الثقافي بين الطبقات العليا والوسطى . كانت هذه الروايات تعبر عن أمل التكامل الاجتماعي وتقدّم مثالاً يحتذى للطامحين في الصعود على السلّم الاجتماعي.

تحاكي رواية **رسائل غرام** إلى حدٍّ ما رواية الرسائل الفرنسية التي كتبها گابرييل دي بريمون بعنوان **آتيجيه**[زز] ، التي صوّرت العلاقات الغرامية التي أقامها چارلز الثاني(٣٦) . لكن فِلانْدَر وسلفيا ، بَطَلَي بِنْ ، يلمّحان إلى شريك دوق مونمُث

---

[ز] الكلمة الأصلية هنا هي histories . وكانت هذه الكلمة كثيرًا ما تستعمل في القرن الثامن عشر بمعنى stories . والكلمتان مشتقّتان من أصل واحد .

[زز] العنوان الكامل هو *Hattigé. ou, Les amours du roy de Tamaran*.

اللورد گْرَيْ من ويرك وأخت زوجته الليدي هنريبتا باركْلي التي اختطفها في سنة ١٦٨٢. وفِلانْدَر وسلفيا هما من أنصار أمير كونْدي الذي قتل في حروب الهيوگونوت في سنة ١٥٦٩ ولكن العاشقين يعيشان في المنفى في البلاد المنخفضة التي هرب مونمُث وأعوانه المقرّبون إليها في سنة ١٦٨٣. وإذا ما كان لنا أن نفهم تلميحات **رسائل غرام** إلى الأحداث الجارية في زمانها فإن علينا أن نميط عددًا من الأقنعة ، ومنها قناع "قصة الفضيحة"[س س] أو رواية العلاقة المحرّمة . فهزيمة الهيوگونوت في آخر المجلّد الثالث (وهي التي تلمّح إلى هزيمة مونمُث في معركة سِجْمور في سنة ١٦٨٥ ) تروى تحت هذا الشرط وهو "أن هذه القصة الصغيرة ليس من شأنها أن تروي أمور الحرب بل الحبّ . أما تلك العلاقات الخشنة فنتركها لمؤرّخي تلك الفترة" (٤٤٧) . وعبارة "القصة الصغيرة" تشير إلى ذلك النوع من روايات الفضائح الرائجة التي تعرف بالفرنسية *petites histoires* أو "الروايات الفرنسية الصغيرة" (٣٠٠) التي تقضي شخصياتُ أفرا بِنْ أوقات الفراغ القصيرة التي تحصل عليها ما بين أوقات انشغالها بالمداعبات الجنسية بقراءتها .

ويبلغ من انشغال شخصيات **رسائل غرام** بالجنس أنها تهمل السياسة حتّى عندما تتعرّض ولاءاتها السياسية للخطر. ففِلانْدَر كثيرًا ما يتجاهل دعوات الأمير لمقابلته. والأمير ينتزع نفسه انتزاعًا من المطارحات الجنسية ليقود تمرّدًا سيِّىء الإعداد دون حماسٍ شديد . وهناك على الأقل قارئة واحدة في أيامنا هذه قرأت رواية **رسائل غرام** على أنها "قصة رومانسية تحذيرية" ، تحذّر من انعدام الأخلاق عند اللورد گري وأصدقائه من حزب الوِگز رغم أن الجوّ الأخلاقي العام للرواية يشبه الجوّ السائد في مسرحية بِنْ المعروفة وعنوانها **المتجوّل أو الفرسان المنفيّون**[ش ش] (١٦٧٧) ، حيث توحي شخصية وِلْمور "المتجوّل الباحث عن الحظ"

[س س] *chronique scandaleuse*

[ش ش] *The Rover, or The Banished Cavaliers*

بشخصية الملك چارلز الثاني وهو يعيش في المنفى إبّان حكومة الكومُنْولث(٣٧) .
أما الفرسان المنفيّون في **رسائل غرام** فإن الحب هو الشّكل الأعلى للحملات العسكرية في حياتهم ، والهدف من هذه الحملات هو ممارسة الطغيان على المناطق المحتلّة . لكن الهزيمة والعبودية الجنسية يمكن الاستمتاع بهما استمتاعًا كاملاً أيضًا . فامتلاك المرأة هو من قبيل اختراق "الدفاعات الحريرية والاستحكامات غير المحكمة التي تحيط بالقلعة المقدَّسة"(٥٠) . وهذه هي الخادمة أنتونِتْ تجيب عن سؤال سيدتها سلڤيا عن نوع الرجل الذي يجعلها تستسلم له بأنه لا بدّ أن يمنحها الثراء أوّلاً والمتعة ثانيًا . وكيف إذا اجتمعت النتيجتان في شخص واحد؟ وهنا تجيب أنتونِتْ : "في تلك الحالة يا سيدتي أسلِّمه نفسي بعد مقاومة مقبولة لما فرضه عليّ من حصار"(٢٠٥-٢٠٦) . وتظهر سلڤيا هذه ، على غرار نساء بِنْ المتحرّرات الأخريات بملابسها الليلية وقد أهمل ترتيبها وصدرها شبه عارٍ. وتبدي عدم الاكتراث المألوف في القصص الإباحية للأمور اليومية التي من شأنها تبريد حميّا النشاط الجنسي . والنتيجة هي أنه لا رغباتها المحمومة ولا رغبات من يسعى لإشباع تلك الرغبات تهدأ أو تكلّ حتى بعد أن تبدو عليها علائم الحمل. وهي تتخفّى في فترة حملها بملابس الرجال وتبقى متخفّية لفترة أطول مما تتطلّبه الحبكة لأنها "مسرورة بالفارس الذي يكمن في داخلها"(١١٧) .

تتناول رواية **رسائل غرام** نوعين من الشرف : "شرف" المرأة والشرف الأرستقراطي . أما العفاف ، وهو النوع الأوّل من الشرف ، فلا قيمة له عند الروائي الذي يمثّل الفرسان ولا يستحق سوى دفاعٍ شكلي. ولكن روايتي **پاملا** لرچرِدْسُن و **جوزف أندروز** لفيلدنغ صوّرتا بعد ستّين سنة الشخصية الرئيسية المنتمية إلى طبقة أدنى وهي ترفض مساعي المتحرِّرِ الثريّ لإغراء تلك الشخصية على الاستسلام رفضًا قويًا . ومع ذلك فإن هاتين الشخصيتين تنجحان في الصعود على السلّم الاجتماعي . ومهما راق هذا الالتزام بالاستقامة الأخلاقية لأفراد الطبقة

الوسطى المحترمة فإنه من وجهة نظر القيم التي تؤمن بها طبقة الفرسان مدعاةً للضحك . والشخص الرئيس الذي يمثّل بيوريتانية الطبقة الوسطى هو سِباستْيَن ، وهو عضوٌ في البرلمان الهولندي ومنافقٌ من الطراز الأول في الأمور الجنسية وغير الجنسية . ويتّهم سِباستْيَن هذا ابن أخيه أوكتافيو بإقامة علاقة غير أخلاقية مع سلفيا . يقول : "لو اقتصر الأمر على علاقة جنسية عابرة لا تثير لغطًا لهان الأمر، ولكن هذه خيانة زوجية لا مراء فيها"(٢٨٦) . وهو يكتشف أنه مثل أوكتافيو يفضّل أن يكون عبدًا تحت أقدام سلفيا على أن يكون "ملكًا لكل هذه المقاطعات القبيحة"(٢٨٦-٢٨٧) . وهذا المشرّع البيوريتاني قادر على ارتكاب أي نوع من الجرائم أو الخداع ضدّ ابن أخيه . والوظيفة الرئيسة لسِباستْيَن في الرواية هي إظهار الفساد والزيف في العدالة الرسمية ، وهي عدالة يعتورها الفساد على نحو لا صلاح لها بعده بالمقارنة مع الشرف الشخصي للفارس الأرستقراطي الذي يبدي استعداده في كل الأوقات للتضحية بحياته دفاعًا عنه بسيفه .

يخوض فلاندر منازعات ومبارزات عدة مع خصومه كما يليق بشخصٍ متحرّر من طبقته . وكل نزاع من هذه النزاعات اختبار لقوّته ينتهي بإحقاق الحقّ. أما خادمه السابق بْرِيار في المقابل فهو بورجوازي جبان يعمل كلَّ ما بوسعه للتخلُّص من مبارزة يتحدّاه خصمه لخوضها . إذ لا يتمكن من العيش أو الموت حسب المبادىء الأرستقراطية إلاّ فارس . وفي هذه المبادئ تتداخل المبارزات مع لغة الغزل بحيث يوحي التلاعب بالسيف بالملاعبة الغرامية والسيف بعضو الذكورة . وأداء الفارس عند استعمال الاثنين هو مسألة "شرف". ويشار إلى كل مبارزة بالسيف أو مصارعة بالأيدي في رواية بنْ بأنها مواجهة rencounter ، ولكن الكلمة ذاتها تستعمل أحيانًا للإشارة إلى العملية الجنسية بدلاً من كلمة "لقاء" الأشيع[٣٨] encounter . وعندما تسمح سلفيا لنفسها بالوقوع في حبائل أوكتافيو مثلاً فإن الواقعة توصف بأنها "مواجهة رقيقة" (٢٨٤-٢٨٥) . والحبكة المتشابكة كلها

في رواية **رسائل غرام** يمكن اختزالها إلى سلسلة من اللقاءات والمواجهات بين متحرِّرين من الرجال والنساء ، وتنتهي بالهزيمة في ساحة المعركة وقطع رأس الأمير . أما فِلاندر فينجو من الكارثة ، ويتابع هو وسلفيا سيرتهما كما في السابق . وقد جعل الشعور بمسألة الشرف فِلاندر يلتحق بالمتمرّدين، ولكنه يثير الشكوك بأنه يخونهم . غير أن الملك يعفو عنه في النهاية فيعود إلى البلاط "بكل بريقه السابق لأن الرجال الطيبين كلّهم تفهّموا وضعه تمامًا"(٤٦١) . أي أنه لم يفقد شرفه وإن كان لحق به بعض الأذى . وقد توفِّيت أفرا بِنْ في سنة ١٦٨٩ وهي متمسّكة بمبادىء الفروسية دون أن تغيّر منها شيئًا أو أن تطلب المغفرة من النظام الجديد الذي سيطر عليه الوِگز بعد نفي آل ستِوَرْت نهائيًا . وقد دُفنت أوّلُ مؤلّفة محترفة للروايات النثرية تعيش مما ينتجه قلمُها في كنيسة وستْمِنستر ، وكان ذلك بكلمات فرجِنْيا وولف إجراءً "سليمًا وإن يكن مستهجنًا"[٣٩] .

## البيوريتاني : جون بَنْيَن

فَقَدَت قصص أفرا بِنْ بما تضمّنته من ميول جنسية تميَّزت بها فئة الفرسان شعبيتَها مع استقرار روايات الطبقة الوسطى التي أرسى أصولها كلٌّ من رچردسُن وفيلدنغ وفاني بيرْني ومعاصروهم . واستُبعدت رواياتها من سلسلة "الروايات البريطانية" التي كانت تعاد طباعتها ، وكاد أن يغمرها النسيان لما يقرب من قرنين. أما جون بَنْيَن فقد رسخت أقدامُه في التراث الأدبي المعتمد ، وثبتت النظرة التي تعتبر **رحلة الحاج** (١٦٧٨-١٦٨٤) إحدى روائع القصص النثرية الإنگليزية . ويعتبر بَنْيَن أهم الكتّاب المتديّنين في التراث المعارض لتعاليم الكنيسة الأنگليكانية . ولكن علاقته بالرواية الحديثة تبقى مشكلة محيّرة مدهشة . فهو لم يكن روائيًا

بالمعنى التام للكلمة وذلك في جانب منه لأنه هو نفسه ما كان ليسمح لنفسه بأن يصبح كذلك – ولكن عمله ترك أثرًا عميقًا على الرواية الإنكليزية وعلى بنيتها .

فلنبدأ بالنظر في **قصة حياة السيِّد طالح ونهايتها**[صرص] (١٦٨٠) . وهذه قصة رمزية تشير بوضوح إلى سير المجرمين . وقد دُعيَت هذه القصة قصة تشرُّد بوريتانية[٤٠] . ومثلما أن سير المجرمين لا يمكن أن تُكتَب وتُنشَر إلاّ بعد الحكم على الشخص المعني بالشنق أو بعد أن يمرّ بشكل من أشكال الندم والتوبة فإن نهاية السيد طالح حسب خطة بَنْيَن أوقع في النفس من حياته. ويروي هذين الجانبين أحدُ معارفه في المدينة وهو السيد حكيم (Wiseman ) ، وهو كاتب كلمات ترحُّم يبدو أن شعاره في الحياة هو de mortuis nihil nisi malum (أي لا تذكروا إلاّ معايب موتاكم) . ومشكلة بَنْيَن هي أنه لا يستطيع فعل شيء أكثر من التلميح إلى حياة الجريمة التي عاشها بطل قصته لأن القارئ يجب أن يستخلص العبرة من القصة وألا يقرأها للاستمتاع بها (في الظاهر على الأقل) . وهكذا فإننا نجد السيد حكيم يلجأ بلغته الشعبية إلى نوع من الإغراء السَّردي : يلمّح إلى ما يرفض الكشف عنه . فهو يقول لنا مثلاً إن السيد طالح كان قادرًا على الحصول "على ملء قبّعته وجيبيه" من المال رغم أنه كان قد "بعزق" مَهر زوجته ودمّر تجارته بإهماله . أما الشخص الذي يتحدَّث إليه السيد حكيم ، وهو السيد سَمّاع Attentive فيريد طبعًا أن يستمع إلى المزيد . يقول :

---

[صرص] *The Life and Death of Mr. Badman*

الاسم Badman يدلّ مبناه على معناه ، وهو أنه "طالح" . ولم أحتفظ بالصيغة الإنكليزية للاسم لأن القيمة الحقيقية له تكمن في معناه لا في مبناه . وهذا النوع من التسميات يكثر في القصص الرمزية المسمّاة allegory . وقد كان المرحوم جبرا قد اقترح تعريب الكلمة بأليغورة ، ولكنني فضّلت عدم التعريب مكتفيًا بعبارة "قصة رمزية" ، ومعتذرًا عن عدم استعمال كلمة "ترميز" التي اقترحها الدكتور عبد الواحد لؤلؤة لأن الترميز يدلّ على الإجراء ، بينما يدل الرمز على الحالة .

"أتراه كان من قطّاع الطرق؟"

فيجيبه حكيم بقوله : "لن أسهب في الحديث عن ذلك رغم أن بعضهم ألمح إلى أنه ربما خرج لأمر لا يعلمه أحد إلاّ هو ، ثم عاد إلى البيت في صباح اليوم التالي متّسخ الثياب شديد التعب . ولكن ليس هذا هو ما أقصد قوله"(٤١) .

وقد قيل لنا في وقت سابق إن السيد طالح كان قد خطب ودّ زوجة المستقبل "تحت قناع الدين ، كما لو أنه شخص وقف نفسه على الإخلاص والاستقامة ، مدَّعيًا أنه أخلص رجل في إنكلترة وأنقاهم سريرة"(٦٦) . وقد ظهر هذا الموقف القصصي فيما بعد في عدد لا يحصى من روايات التودُّد الإنكليزية ، ونحن لا يمكننا إلاّ أن نعجب من سهولة خداع هذه المرأة الذكية المخلصة لدينها. لكن ليس هذا أيضًا هو ما يقصده بَنْيَن(٤٢) .

القناع شيء يخفي الوجه^ضض^ ، ومن الممكن وصف طريقة بَنْيَن بأنها حفل تنكّري لا ينقطع . وهويّات شخصياته "الحقيقية" ، المعروفة تمامًا لقرّائه ، غالبًا ما تكون غامضة تمامًا فيما بينها . والأسماء التي تُعرف هذه الشخصيات بها هي الألقاب أو الأسماء الأولى وليست أسماء العائلات(٤٣) . (صحيح أن السيد طالح هو أحد أفراد عائلة كبيرة من آل طالح ، بمن فيهم الإخوة والأخوات ، لكنهم "أبناء أب صالح" (١٦) لا يمكن أن يكون اسمه "طالح". كذلك فإن زوجة طالح لا يمكن أن يكون اسمها السيدة طالح لأنها تقول لزوجها وهي على سرير الموت "إنها ذاهبة حيث لن يأتي طالح" (١٤٢) . والشخصيات في قصص بَنْيَن الأخرى تختفي أحيانًا خلف أسماء مزيّفة ، وطالح نفسه يمكن أن يتحوّل إلى صالح إذا لم يحافظ على

---

ضض سبب كتابة هذه الجملة التي قد تبدو بالغة السذاجة هو أن الكلمة التي تعني "قناع" ، وهي كلمة vizard التي ترد في نصّ بَنْيَن ، لا ترد في قاموس *Longman Dictionary of Contemporary English* مثلاً ، ولم تعد مألوفة بالإنكليزية الحديثة ، ولذا شعر المؤلف بالحاجة إلى شرحها .

أفعاله الطالحة. ومهمة إظهار مدى بعده عن الصلاح مملّة لأنها تعتمد على التكرار مع أن بَنْيَن يزوّدنا ببعض التنويع والفكاهة بالسماح للسيد سَمّاع بأن يعبّر بين فينة وأخرى عن بَرَمه بقصة السيد حكيم . وهناك نقطة في القصة يتساءل عندها حكيم عن ضرورة تفصيل الأحداث ما دامت "حياة الشخص الذي يروي القصة وأفعاله كلها تؤدّي في النهاية إلى كيان ضخم من الخطيئة" (١٢٦-١٢٧) . ولعلّ هذا النوع من التجريم ضروري لأن السيد طالح يمثل سيلاً عَرِمًا من الشر الذي كان بَنْيَن يخشى "أنه سيجرف العالم الإنكليزي"(٧) . وقد قال في مفتتح قصته : إن "السيد طالح وأصدقاءه" قد أخضعوا الأمة وجعلوها تركع على ركبتيها (٢) .

واستعمال الأسماء الرمزية هو جزء مما ورثته الرواية من الأدب السابق . ففي الدراما والقصص الشعرية كانت الأسماء تُستَمَدّ إما من المصادر التاريخية وشبه التاريخية الموجودة أو كانت تحمّل معانيها تحميلاً بمقادير متفاوتة . وساعد الاسم على رسم معالم الشخصية التي تسمّى به . وما يدهشنا في الروايات الحديثة ليس هو أنها كثيرًا ما تحمل أسماء ذات دلالات رمزية بل أن أسماء شخصياتها تميل إلى الحيادية وخلوّها من ظلال المعاني . وهذا التجديد هو جزء من التزام الرواية بالواقعية التي نعرفها على الصعيد اليومي ، ولكنه تجديد ظهر متأخرًا في تاريخ الرواية . والاسمان جاك ولِتن وروبنسن كروزو مثلاً لا يخلوان من ظلال المعاني[٤٤] . ولكنهما يخلوان من التلميح الأخلاقي المباشر الذي تعبر عنه أسماء لا حصر لها في بعض الروايات التي ظهرت فيما بعد ، مثل اسم لفْلَس Lovelace (الذي يلفظ Loveless – أي الخالي من الحب) في رواية **أصحاب الرؤوس المستديرة** . وأولويرذي Allworthy ، ورانِدُم Random ، وولُبي Willoughby ، ونايتْلي Knightley ، وآير Eyre وسنو Snowe[ططـ] . ولم نكن نحصل على أسماء

---

[ططـ] Allworthy = الجدير بكل خير ؛ Random = عشوائي ؛ Willoughby = له علاقة بشجر الصفصاف (أو هو بجانبه) ؛ Knightley = له صفات الفرسان ؛ Eyre = (ربما) الهواء ؛ Snowe = الثلج .

عـــادية ، كتلك التي نجدها فـــي دليـــل التلفـــون وتخلو من الدلالات الاجتماعية أو الأخلاقية إلاّ عند ظهور الروايات الواقعية والطبيعية في أواخر القرن التاسع عشر. لكن التجديد الذي ذكرناه لم يختف حتى في روايات القرن العشرين . فالميل نحو إطلاق الأسماء الرمزية يدعم رأي بعض النقّاد الذين يتّهمون الروائيين الإنكليز بأنهم يبدون من السذاجة في نظرتهم الأخلاقية ما يناسب قصص الجنّيات الموجّهة للأطفال(٤٥) . لكن المسافة الفاصلة بين سلوك الشخصيات والمعاني الملحقة بأسمائهم في كلٍّ من الدراما والرواية تُستَغل في العادة مصدرًا للتشويق والسخرية المعتمدة على المفارقات الدرامية . فالسيد أولويرذي لا يبدو أنه all-worthy (أي يستحق كلّ الخير) ، ولا نجد أن السيد نايتلي هو فعلاً knightly (أي يتحلّى بأخلاق الفرسان) . وهذا التوتُّر [بين الاسمِ والسلوك] يجب أن يُكبَح في قصص بَنْيَن الرمزية لأننا لا يُطلب منا أبدًا أن نفكِّر بالسيد طالح إلا من حيث إنه طالح . غير أن التوتّر – في واقع الأمر – كثيرًا ما يشغل فكرنا ، بل يثير قلقنا أحيانًا.

فاللغة المباشرة وشدة الملاحظة عند بَنْيَن هما – على المستوى البسيط – مصدران غنيّان من مصادر خلق الشخصيات الروائية . خذ مثلاً وصف گُدْهارت Good-heart (أي صاحب القلب الطيِّب) "للسيدة بَبِل Bubble (أي فقاعة) أو هذا العالم الذي لا طائل من روائه" في **رحلة الحاج** :

إنها ثرثارة كبيرة ، وهي ، تمسك على الدوام ، هي وبناتها ، بتلابيب هذا الحاج أو ذاك ، تمدح هذه الحياة الدنيا أو تفصِّل القول في مزاياها . وهي امرأة جريئة وقحة. وهي على استعداد للتحدث مع كل من هبَّ من الرجال . وكثيرًا ما تهزأ بالحجّاج وتبالغ في مديح الأثرياء . وإذا وجدت شخصًا قادرًا على الحصول

على المال فإنها تتحدَّث عنه حديثًا طيبًا من بيت لبيت . وهي تحبّ الولائم والمآدب ولذا فإنها تجلس دائمًا على هذه المائدة العامرة أو تلك(٤٦) .

يحذّر گدهارْت مستمعيه من مغبَّة الاستسلام لجاذبية المدام بَلِ : "من يضع رأسه على حِجْرها هو كمن يضعه على خشبة انتظارًا لأن يهوي سيف السيّاف على رقبته"– ولكنه يذهب أبعد حتى من ذلك ، ويقول "إن من يلقي ببصره على جمالها يعدّ من أعداء الله" (٣٦٢) . وإذا ما اعتمدنا على هذا المبدأ فإن القارىء نفسه يَلقَى الحكم نفسه . وكل من يستمتع بنثر بَنْيَن ويستجيب له يتعرّض للحكم نفسه . وإقامة هذا المعيار المستحيل الكامن خلف وصف بَنْيَن الممتع يشي بالنفاق البيوريتاني وبخطر الطغيان البيوريتاني . ذلك أن كاتب القصة البيوريتاني يجبرنا على النظر إلى الجمال ثم يلقي بنا في الجحيم الأبدي لأننا وجدناه جميلاً : يخدعنا بأكاذيبه ثم يلومنا لأننا نصدّق الأكاذيب .

يتمثَّل الطغيان البيوريتاني في أجلى صوره في قصة **الحرب المقدّسة** لبَنْيَن. ففي هذه القصة تُصدر محكمةٌ عسكرية أحكامًا على عدد كبير من الشخصيات يقال إنها من عملاء الأمير دايابُلَس (الشيطان) قائد الأعداء الذي هُزمت قوّاته وأخرجت من مدينة مانْسول (الروح البشرية) . لكن دايابُلَس ترك طابورًا خامسًا في المدينة . وكثير من أفراد هذا الطابور اتخذوا أسماء مستعارة . وإذا ما أخذنا عادة إطلاق الأسماء الرمزية على طريقة بَنْيَن فلا شكّ في أن ذلك يثير القلق ، فهو يشبه أن يسمّي السيد طالح نفسه بالسيد صالح . فالسيد گدديد Good-deed (عَمَلْ صالح) في **الحرب المقدّسة** "رجل ليس له من الطيبة إلا الاسم"(٩٨) . واللورد كفتسنِس Covetousness يسمّي نفسه پْرودِنْت ثْرِفْتي Prudent-thrifty (حريص مقتصد) ؛ ولاسفيسنس Lasciviousness (خلاعة) يدعو نفسه هارْمْلِس ميرْث Harmless-mirth ( مرح بريء) ، ويتعرَّض كلاهما لعقاب وحشي بسبب خداعهما . وحاكم المدينة الذي يصدر هذه الأحكام المتشدّدة هو نائب الأمير إمانْيُول ، اللورد وِلْبيول

Willbewell (سيكون على ما يرام) – وهو اسم يتّصف بغموض يثير الفضول لأنه يدلّ على إرادة الإله التي لا بدّ واقعة مثلما يدلّ أيضًا على الخضوع للأهواء الشخصية التي يتّصف بها المنتمون إلى الطبقة العليا(٤٧) . ويحكم وِلْبيول على ابني هارْمْلس ميرْث ، وهما جولي Jolley (أي المرِح) وگرگش Griggish (أي الفرِح) بالصّلب على يديه هو . أمّا أني ثِنْغ Any-thing (أيُّ شيء) ولُوسفُتْ Loosefoot (صاحب الرِّجْل الزائغة) فيوضعان في الأصفاد ويهيّآن للصّلب أمام أنظار العامّة "عندما يكون الوقت أفضل ما يكون للمؤسسة Corporation ولهزيمة فريق الأعداء"(١٩٩) . وهناك أيضًا ثلاثة لا يمكن وصف خطاياهم إلاّ بأنها ليست بذات أهمية كبيرة وهم فُولِنْغ Fooling (أي مَزّاح) ولتگدْسْلِب Letgoodslip (اترك الخير يمضي) وكلِب پرومس Clip-promise (لا تفِ بالوعد) ولكنهم يشنقون في الشوارع. وهذا يدلّ على أن هذه الأحكام دموية بحقّ ، لا سيّما وأن راوي قصة بَنْيَن يدرك أن العقاب الذي وقع على بعض الشخصيات لا يناسب أسماءها ولا جرائمها. فكلِب پرومس مثلاً تراجع عن عقد تجاري ، ولكن يقال لنا إن شنقه ليس أقسى مما يجب :"وأنا أرى بحقّ أن كلّ من يحملون اسمه وعاشوا حياة مثل حياته يجب أن يلقوا العقاب الذي لقيه هو" (٢٤٣) . وهذا يعني أن الحرب المقدّسة تحوّلت إلى "محرقة" تنفَّذ باسم التّقوى والتجارة الناجحة.

ويبدو أن جون بَنْيَن قد عومل أثناء فترة سجنه الطويلة حسب حرفية القانون، وفي كثير من الأحيان كانت معاملته تتّسم بالتساهل . فما الذي يفهم من قصته الرمزية التي تجعل النفس البشرية مدينةً حسنة الإدارة يعاقب المجرمون الذين لا يخافون الله فيها بالقتل في مذبحةٍ من الانتقام القانوني؟ تستفيد قصة **الحرب المقدّسة** من معرفة بَنْيَن بحالات الحصار التي كانت تحدث إبّان الحرب الأهلية. والدافع المباشر لكتابتها هو حملة الملك چارلز الثاني لاستعادة السيطرة على المدن والبلدات الإنگليزية من أيدي المنشقّين على الكنيسة عن طريق إعادة تشكيل هيئاتها

الإدارية وإصدار مراسيم تنظيمية جديدة . وقد أدّى ذلك في بلدة بَنْيَن ، وهي بدْفِرد، إلى صدور مرسومٍ ملكي يقضي بإعادة تنظيم المدينة في سنة١٦٨٤[٤٨]. ولكن أقلّ ما يمكن أن يقال عن ذلك هو أنه أساسٌ واهٍ لكتابة قصة دموية طويلة تتناول تاريخ صراع عسكري . ولا شك في أن النقطة المركزية هي أن **الحرب المقدّسة** قصة رمزية عن النفس الإنسانية "تتوازى فيها حروب الذات الداخلية" – كما يقول أحد الباحثين – "مع حروب القدّيسين ضدّ الخطاة وحروب أصحاب الرؤوس المستديرة ضدّ الفرسان"[٤٩] . والقسوة التي يجب على البيوريتاني أن يلجأ إليها لكبح التمرّد الداخليّ لا تنسجم تمام الانسجام مع طرق الحكم المدني .

وإذا ما اعتبرت مدينة مانْسول (النفس البشرية) نفسها هي الشخصية الرئيسة عند بَنْيَن أمكن اعتبار رواية **الحرب المقدّسة** صيغة مشوّهة من قصة العذاب التقليدية التي يُعتبر سِفْرُ أيّوب أشدّها تميّزًا. والدرس الذي نتعلّمه من هذا السِّفْر – وهو أبعد النصوص الدينية أثرًا في القرنين السابع عشر والثامن عشر في الثقافة الإنكليزية – هو أن المسيحي الحقّ يجب أن يحتمل العذاب مهما بدا من قسوته أو ظلمه . ويتنازع على مانْسول كلٌّ من ديابُلَس والملك شَدّاي (وهو الاسم العبراني لله كما يرد في سفر التكوين وسفر الرؤيا) وابنه إمانْيول. ويستصرخ حكّام مانْسول (على غرار أيوب) كلاً من شدّاي وإمانْيول لتقديم المساعدة ولكنهم لا يُستَجاب لهم. وعندما عاد عمدة المدينة صفر اليدين في إحدى المرّات "طرق صدره وعاد باكيًا وهو يشكو طوال الوقت من حال مانْسول المزري"(١٦٠) ، وهذا ردُّ فعلٍ يذكِّرنا بأيّوب . وشدّاي لا يرسل ابنه إمانْيول لنجدة أهل مانْسول وليطهِّر المدينةَ روحيًا وأخلاقيًا إلاّ بعد أن يرى شدّاي أن أهالي مانْسول قد وصلوا آخر حدود الاحتمال (٢٠٨).

غير أن بَنْيَن أعاد كتابة سفر أيوب بأسلوب أفضل في سيرته الروحية الذاتية المعنونة **الرحمة الغامرة**[ظظ] (١٦٦٦) . وهنا يستعمل الراوي معرفته بالكتاب المقدس ، ولا سيما سفر أيوب ، ليعينه على مقاومة الخطيئة . ثم يُرمى بَنْيَن في السجن ، فيفترق عن زوجته وأطفاله ، ويتعرَّض للتهديد بالشنق . وكان قبل ذلك قد ذكر الشائعات التي أشيْعَت ضد منصبه الكهنوتي :"أنني ساحر ، ويسوعي ، وقاطع طريق ، وما شابه ذلك"(٥٠) . وهو يعرف فضلاً عن ذلك أن أيوب مرّ بعد أن مرّ بفترة أسره بضِعف ما مرّ به في السابق"(٧٨) . ويصلّي في السجن من أجل راحة نفسه "دون أن تأتيه الراحة" إلا بعد أن يتذكّر تحدّي الشيطان :" هل يخدم أيوب ربَّه بلا مقابل؟" (١٠١) . وهنا يعطيه الربّ كل شيء – ومن هنا جاء العنوان الكامل للكتاب : **الرحمة الغامرة تَتَنزّل على شيخ الخطاة**[عع]. ونحن نجد هذه البنية المتكوّنة من الحرمان والسجن والضياع الروحي المؤدّي إلى المكافأة النهائية تتكرر بكثرة في روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كما سنرى في الفصل الخامس . وهذه البنية تدل على الأثر الذي تركته السيرة الروحية البيوريتانية على سير المجرمين . إذ يسجن كلٌ من كلارسا ، وتوم جونز ، وهمفري كلِنْكر ، وقسّ ويكفيلْد ، وكَيلِبْ ولِيَمز ، وعددٌ من أبطال روايات دكنز . وسجن هؤلاء وأمثالهم يكون في العادة ظلمًا بالمعايير البشرية ، ولكنه يشكلّ جزءًا من إطار العدالة الشعرية[غغ] التي يعرض فيها الكاتب الخطّة الربانية الخاصة بالعالم. وهي لا تتبع النمط الذي تمثله قصة أيوب فقط بل الدرس الأخلاقي الكبير الذي استُمِدّ من الحرب الأهلية وحكم الكومنْولث – وهو نمط نزع الملكية والنفي فعودة النظام الملكي في النهاية . أي إن البطل يفقد كل شيء لكي يستعيد كل شيء بعون العناية الربّانية.

---

[ظظ] *Grace Abounding*

[عع] *Grace Abounding to the Chief of Sinners*

[غغ] يستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى الاعتقاد بأن العدالة ستتحقّق في النهاية بحيث يُثاب الأخيار ويُعاقَب الأشرار .

هناك قدر من الجهامة الروحية في نصوص بَنْيَن التي تناولناها لحدّ الآن . أما رواية **رحلة الحاجّ** فقد أصبحت ، على النقيض منها ، أحبَّ الكتب باللغة الإنكليزية . ومع ذلك فإنها تقوم على صراعٍ بين ملك شرعي وآخر غير شرعي ، وهو صراعٌ لا يخضع للمساومة . والمدينة السماوية التي هي مطلبُ الحاجِّ الأخيرُ هي موطنٌ لنظامٍ من العدالة يمكن أن تبلغ قسوتُه قسوةَ النظام الذي يقف اللورد ولْبيولِ على رأسه . والعدالة عند بَنْيَن هي انتقام الصالحين وليست هي مثال العدالة المدنية التي لا تنحاز لأحد ، والتي كانت في طور النشوء في حياة بَنْيَن . أما في المدينة السماوية فيُتوَقّع للحجّاج الجلوسُ إلى جانب مَلِكِ المجد على عرش العدل بحيث "أنه عندما يصدر حكمًا على مرتكبي الذنوب سواء أكانوا ملائكة أم بشرًا ، سيكون لكم دور في الحكم الصادر لأنهم كانوا أعداءه وأعداءكم" (٢٠١) . أي إن بَنْيَن يَعِدُ قرّاءه المسيحيين بأن يقضوا الحياة الأبدية في السماء في الانتقام من مظالم قديمة وليس بالعزف على القيثارة .

ومع ذلك فإن انتقاد **رحلة الحاجّ** من وجهة نظر عصرنا العلماني الذي نتصوّر أنه أشدّ تنوّرًا من عصر بَنْيَن أمرٌ بالغ الجورِ وضيق الأفق . فالأعمال القصصية الأخرى التي كتبها بَنْيَن تتشابه في التعبير عن الإحساس بالضيق المكاني والروحاني – من الانحصار ضمن بلدة صغيرة أو مدينة محاصرة أو سجن أو نفسٍ تتعرّض للأعداء من كل الجهات أو حياةٍ من الخطيئة لا فكاك منها . أما **رحلة الحاجّ** فتتخلّص من هذه الحدود وتأخذنا معها على طريق مفتوح برفقة عددٍ من المسافرين المسلّين . وحجّاج بَنْيَن يذكرّوننا بحجّاج چوسَر الذاهبين إلى كانْتِربَري ، وكذلك بفرسان قصص الرومانس الغرامية . وهم يصادفون باستمرار تحدّياتٍ روحيَّةً وعقباتٍ تتهدَّدُ حياتهم وذلك في أثناء مضيِّهم في سعيٍ يمكن مقارنته بسعي الفرسان الآرثريين للحصول على الكأس المقدّسة ، باستثناء أنهم يسافرون مشيًا على الأقدام . والمناطق التي يمرّون بها (وهي مناطق لا تتطابق

كثيرًا مع مناطق **الحرب المقدّسة**[٥١] هي مناطق مركّبة ذات دلالات رمزية تتشكل من ثلاثة عناصر : الأرض المقدّسة التي يتحدّث عنها الكتاب المقدّس ، وأرض قصص الجنيات وقصص الرومانس التي كتبت في العصور الوسطى ، وإنكلترة الحديثة.

تتضمن معالم الطريق المستمدّة من الكتاب المقدّس نهر الأردن وتمثال زوجة لوط المطلّ على مدن السّهل . والحجّاج يقصدون "أورشليم الجديدة" ويحملون معهم مؤنًا تناسب بيئة البحر الأبيض المتوسط من نبيذ وزبيب وتين ورمّان. ولغتهم هي "لغة قوم كنعان"(١٢٦) . وهم يعبرون الجبال البهيجة حيث يصادفون الكروم والرعاة . ولكن عبور الحاجز الخطأ يُفضي بهم إلى قلعة الشكّ التي يسكن بها العملاق المسمّى يأسًا . وهذه القلعة هي آخر مكان يرتاح فيه المسافرون . وضحاياه الذين لا يُحْصَوْن مكوّمة عظامهم في ساحة القلعة . وكان مسيحي (أو كْرِسْتْيَن) قد هزم التنّين أبوليون في أثناء الرحلة وستتعرّض عائلته فيما بعد إلى العملاق كَرِمّ (جَهْم) . وقد فُسِّر "يأس" و"جهم" على أنهما يمثلان مُلاّك الأراضي الحديثين الذين يقيمون إشارة التحذير من المرور عبر تلك الأرض[٥٢] ، ولكنهما يبقيان شخصيتين أقرب إلى ما يرد في قصص الجنيّات.

غير أن الطريق العمومية المؤدية من مدينة الدمار إلى المدينة السماوية وتمرّ بعقبات مثل مستنقع القنوط (حيث لا يتمكّن مسّاحو الملك من إصلاح الطريق) وتلّ المصاعب هي طريق تذكّرنا بالطرق العمومية الإنكليزية. وسوق الأباطيل هي مدينة تجارية عصرية تُتَبادل فيها البضائع من بريطانيا وفرنسا وألمانيا وإيطاليا وإسبانيا. وهناك أيضًا وادي المذلّة حيث "حصل كثير من العمّال على إقطاعيات جيدة"(٢٨٩) . وليس هنــاك من عــربات تتخلخل فــي سـيرها أو عجلات تدمدم (٢٩١) – وهذه ليست جنة أرضية فقط بل هي إنكلترة وقد مُنِع المُلاّك فيها من ظلم الفقراء . والرفقة الحسنة عند بَنْيَن تتشكّل من "المشاة" (١٧٠)

على عكس الفرسان الآرثريين والمتشرّدين والموسرين وفرسان إنگلترة ممن يملأون قصص القرن السابع عشر . والوحيد الذي يسافر راكبًا في **رحلة الحاجّ** هو مؤمن ، شهيد سوق الأباطيل الذي تأتي عربة سماوية لتنقله مباشرة إلى المدينة السماوية .

يتوقّف حجّاج بَنْيَن في فنادق على الطريق وفي غيرها من أمكنة الراحة مثل الجبال البهيجة والبيت الجميل . وعليهم أيضًا أن يبقوا حذرين في كل الأوقات من قطّاع الطرق واللصوص . ونصيحة مسيحي للمسافرين هي مزيج من الحكمة الروحانية والدنيوية : عليهم أن يتسلّحوا (بدرع الإيمان) وبرفقة غيرهم من الحجّاج. ومن المستحسن أن يستصحبوا دليلاً مجرّبًا مثل صاحب القلب الكبير الذي يقتل كبير اللصوص ذبّاح ، أو مثل الحقّاني الذي يدلّ وجهه الملّطخ بالدماء وسيفه المسلول على أنه قضى للتوّ على ثلاثة من قطّاع الطرق . والحاجّ الذي سُرِقَت محفظةُ نقوده يدعى قليل الإيمان ، وهو اسم يدلّ على أنه غير مجّهز للسفر بأمان .

ولئن كان مسيحي فارسًا راجلاً أو مسافرًا يرافقه حسن الطالع فهو أيضًا شابٌ يبحث عن مصيره . وهو في طريقه "للحصول على إرثه" بسبب لفافة مخطوطة أعطاه إياها داعية (٤٢) . وهذا الإرث موجود في مدينة "القوم الصالحين" (٢٠٣) ، وهي مدينة رصفت شوارعها بالذهب . وأورشليم الجديدة هذه التي تحدثت عنها الرؤيا فقالت إن شوارعها "هي من الذهب الخالص"(سفر الرؤيا ٢١:٢١) تشبك يدها بيد لندن التي عرفها دِكْ وِتنگتن رغم أن دنيوية تلك القصة الشعبية كانت ستثير حفيظة بَنْيَن . ولكن قصة هذا الأخير لا ترينا مسيحي أو غيرَه من الحجّاج وهم يدخلون المدينة السماوية . بل تجعلهم ينتظرون عند شاطىء النهر على الجهة الأخرى منها بينما يتنقّل أصحاب الوجوه المضيئة الذين أرسلتهم المدينة لهم بينهم . ويعيدنا القسم الثاني من **رحلة الحاجّ** إلى البداية بدلاً من أن

يصوّر لنا حياة مسيحي داخل مدينة الذهب ، ويصوّر امرأتين هما مسيحية ورحمة وهما تمرّان في رحلتهما بالتجارب التي مرّ بها مسيحي.

إن كتابة جزء ثانٍ من رواية تكرِّر ما حدث لبطلها وهو يحدث لشخصيات جديدة أمرٌ لا يمكن أن يفعله كاتب رواية حديث . وهذه ميزة تجعل رواية بَنْيَن الرمزية فريدة من نوعها . فالرواية لا يسعها أن تكرِّر الرحلة ذاتها مرَّتين ،ولو عكست اتجاه الرحلة كأن تعيد بطل الرواية من رحلته النهرية إلى حيث بدأ في رواية **هَكِلْبري فِن** أو رواية **قلب الظلام**[نف] ، فإن ذلك يجري بأسرع ما يمكن . فالرواية ، سواء أكانت تروي أحداث رحلة أو مغامرة ، تعتمد على أحداث جديدة غير متوقعة تنطبع في الذهن ، بينما تُعلي قصة بَنْيَن الرمزية من شأن التكرار صراحة كما تفعل قصص الجنيّات. ولربما كان الجزء الأول من **رحلة الحاجّ** أشدّ شبهًا بالروايات أو القصص الخيالية الحديثة مما يناسب الهدف المحدَّد الذي وضعه بَنْيَن نصب عينيه . ولذلك فإن المناطق التي تحدث فيها الأحداث والمغامرات لا توصف بمثل ما وصفت به في السابق من حيث جمال الوصف وتأثيره ، ولذلك فإن المغزى الرمزي هو الذي يحتلّ مكان الصدارة ما دام طريق الرحلة يتكرَّر . والرحلة الجسمانية التي تستغرق أيامًا من حياة مسيحي أو ربما أسابيع ، أخذت تستغرق عددًا من السنين ، بحيث تُضحي الرحلة رحلةَ حياةٍ تشيخ مسيحية في أثنائها ويكبر أولادها ، وتتزوّج رحمة وتنجب أطفالاً . لكن الرحلة هي أيضًا رحلة نصّية يجد حجّاج القسم الثاني فيها أن رحلة سابقيهم قد تمَّت روايتها لأن آثارها باقية على صُوى منتشرة على طول الطريق التي يتوجب عليهم اتِّباعها . وهذا الإحساس بأن ما يُروى ينتمي إلى عالم الرواية هو لمسة روائية عميقة الأثر تذكّرنا على سبيل المثال بالجزء الثاني من **دون كيخوته** حيث تكون شهرة الفارس

---

[نف] *The Heart of Darkness*

قد ترسّخت لأن الشخصيات كانت قد قرأت عن مغامراته في الجزء الأوّل وضحكت عليها .

توفيّ جون بَنْيَن سنة ١٦٨٨ ، أي قبل وفاة أفرا بِنْ بسنة واحدة ، ودُفن مع غيره من المنشقّين على الكنيسة ، ومنهم دانْيِل ديفو في مقبرة بَنْهِل فيلدز بلندن[ققق] . وينتمي كلٌّ من بَنْيَن وبِنْ للفترة السابقة للثورة المدعوة باسم الثورة المجيدة التي حدثت ما بين سنتي ١٦٨٨–١٦٨٩ ، عندما خطت إنكلترة خطوة باتجاه الوحدة الوطنية والمصالحة ، وهي مصالحة لم يحتج لا القدّيس البيوريتاني ولا الروائية المتحرِّرة للتأقلم معها . ولم يكن كلا المؤلفين ليشعرا بالرضا عن شعب تصالح مع نفسه أو مع مجتمع مدنيّ لم تكن أعظمُ صراعاته صراعاتٍ بين قوى دينية ودنيوية متنافسة ، بل بين أحزاب سياسية (لكن لا شك في أن بِنْ كانت ألْيَن الاثنين) . وسرعان ما نسيت قصة **الحرب المقدّسة** بما ضمّنته من رؤية مرعبة للعدالة وذلك في بلدٍ متلهّف لنسيان ذكرياته الخاصة بالنزاعات الدينية والحرب الأهلية . أما **رحلة الحاجّ** فلم يقتصر قراؤها على الأقلّية المنشقّة على الكنيسة الأنكليكانية بل شمل جميع قطاعات هذا الشعب الذي هو أبعد ما يكون عن الاستقامة الدينية(٥٣) .

---

[ققق] كانت هذه المقبرة مخصّصة لدفن المنشقّين على الكنيسة الأنكليكانية .

# هوامش الفصل الثاني

(١) انظر

William Baldwin, *Beware the Cat: The First English Novel*, ed. William A. Ringler, Jr., and Michael Flachmann (San Marino, Calif.: Huntington Library, 1988), 75, 84.

(2) Ibid. 77.

(3) Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, trans. Lewis Thorpe (London: Folio Society, 1969), 189.

(4) Eugene Vinaver, ed., *The Works of Sir Thomas Malory*, 3 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1947), i, p. v.

(5) Sir Thomas Malory. *Le Morte d'arthur*, Everyman edn., 2 vols. (London: Dent, and New York: Dutton, 1906), I, 3.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(6) Jane Austen, *Northanger Abbey*, Everyman edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1970), 22.

(٧) انظر بخصوص مصادر سدني

Sir Philip Sidney, The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia), ed. Katherine Duncan-Jones, World's Classics edn. (Oxford: Oxford University Press, 1994), pp. xi-xiii.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٨) انظر

David Margolies, Novel and Society in Elizabethan England (London and Sydney: Croom Helm, 1985), 46-63

حيث ستجد تحليلاً مسهبًا لموقف للي .

(9) Cf. ibid., 55.

(10) John Lyly, Euphues: The Anatomy of Wit and Euphues and His England, ed. Edward Arber (London: Constable, 1904), 431, 451.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(11) Thomas Nashe, The Unfortunate Traveller, in Shorter Novels: Elizabethan, Everyman edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1929), 265, 267.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(12) Thomas Hobbes, Leviathan, ed. C. B. Macpherson (Harmondsworth: Penguin, 1968), 186, 188.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(١٣) لم تُعَد طباعة رواية الرحالة ذو الحظ السيئ حتى سنة ١٨٨٣ . وانظر عن دلوني والبيوريتانية

Thomas Deloney, Works, ed. Francis Oscar Mann (Oxford: Clarendon Press, 1912), pp. ix-xi.

(14) Cf. Robert Mayer, History and the Early English Novel: Matters of Fact from Bacon to Defoe (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 148-9.

(١٥) انظر بخصوص فئة التجار

Martin Green, Dreams of Adventure, Deeds of Empire (London and Henley: Routledge, 1980) esp. 20, 62.

(١٦) تظهر القصة عند بوكاچير أيضًا . انظر

Baldwin, *Beware the Cat*, 89.

(17) Thomas Deloney, *Jack of Newbury*. in Paul Salzman, ed., *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1987), 356. Cf. Margolies, *Novel and Society*, 131.

(18) Thomas Deloney, *Thomas of Reading*, in *Shorter Novels: Elizabethan*, 83.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(١٩) يقول إيرنست أ. بَيكر إن العصر الذهبي لهذه الصناعة كان في عهد الملك هنري الثامن ، أي في فترة لا تزيد عن ستين سنة عن الوقت الذي كان دلوني يكتب فيه ، ولكن دلوني أرجع ذلك العصر إلى ما يقارب ثلاثة قرون ليجعل اعتماد تجار الأقمشة على الحماية الملكية جزءًا من الدستور الإنكليزي القديم . انظر

Ernest A. Baker, The History of the English Novel, vol. ii: The Elizabethan Age and After (London: Witherby, 1929), 187.

(20) Paul Salzman, English Prose Fiction 1558-1700: A Critical History (Oxford: Clarendon Press, 1985), 114.

(21) The Princess Cloria: or, The Royal Romance....Written by a Person of Honour (London: Wood, 1661). "To the Reader."

(٢٢) عن

James Sutherland, ed., The Oxford Book of English Talk (Oxford: Clarendon Press, 1953), 108-9.

(23) John Locke, Two Treatises of Government, ed. Peter Laslett (New York: New American Library, 1965), 467.

(٢٤) عن

Salzman, English Prose Fiction 1558-1700, 209.

(25) Matheo Aleman, The Rogue, or The Life of Guzman de Alfarache, trans. James Mabbe (London: Constable, and New York: Knopf, 1924), 93.

(26) Thomas Dangerfield, Don Tomazo, Or the Juvenile Rambles of Thomas Dangerfield, in Paul Salzman, ed., An Anthology of Seventeenth-Century Fiction (Oxford and New York: Oxford University Press, 1991), 364.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(27) Spiro Peterson, ed., The Counterfeit Lady Unveiled and Other Criminal Fiction of Seventeenth-Century England (Garden City, NY: Doubleday, 1961), 184.

(٢٨) انظر

Ernest Bernbaum, The Mary Carleton Narratives, 1663-1673: A Missing Chapter in the History of the Novel (Cambridge: Cambridge University Press, 1914).

وهناك عرض أحدث عهدًا هو

Josephine Donovan, Women and the Rise of the Novel, 1405-1726 (New York: St Martin's, 2000), 72-3.

(29) Salzman, English Prose Fiction 1558-1700, 238.

(30) Richard Head and Francis Kirkman, The English Rogue, Described in the Life of Meriton Latroon (New York: Dood, Mead, 1928), 21-2, 142.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(31) Salzman, English Prose Fiction 1558-1700, 239.

(32) Ibid., 228-9.

(33) Aphra Behn, The Plays, Histories, and Novels, 6 vols. (London: Pearson, 1871), i. 346-7.

(34) John Bunyan, The Holy War, ed. Roger Sharrock and James F. Forrest (Oxford: Clarendon Press, 1980), 121.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(35) Aphra Behn, Oroonoko, The Rover and Other Works, ed. Janet Todd (London: Penguin, 1992), 108.

(٣٦) انظر مقدّمة مورين دَفي لكتاب

Aphra Behn, Love-Letters Between a Nobleman and His Sister (London: Virago, 1987), p. vii.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذه الطبعة من الكتاب في المتن .

(٣٧) انظر

Miranda J. Burgess, *British Fiction and the Production of Social Order, 1740-1830* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 47.

أما جوزفين دونڤن فترى أن رواية رسائل غرام "تبقى ضمن أسلوب قصص الفضائح" . انظر

Josephine Donovan, *Women and the Rise of the Novel*, 91.

(٣٨) ستبدأ رواية كلارسا لرچردسن فيما بعد بما يوصف بالمواجهة rencounter باستمرار بين لفلس وجيمز هارلو ، وفيها يشهر الأخير سيفه دون أن يستثار .

(39) Virginia Woolf, Women and Writing, ed. Michèle Barrett (London: Women's Press, 1979), 91.

٤٠) انظر على سبيل المثال

A. A. Parker, Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain an Europe 1599-1753 (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1977), 100-1.

(41) John Bunyan, The Life and Death of Mr Badman, ed. James F. Forrest and Roger Sharrock (Oxford: Clarendon Press, 1988), 87.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٤٢) يتصف تودُد السيد نشيط (Brisk) لرحمة في القسم الثاني من رحلة الحاج بقدر أكبر من الدرامية مما هو معتاد عند بنْيَن ، ولكن رحمة ترفض هذا المتودِّد المنافق .

(٤٣) يكون دامع العيون في الحرب المقدَّسة ابن السيد توّاب ؛ وقد سمَّته أمُّه بهذا الاسم في مهده عندما رأت ما هو عليه (١٠١) .

(٤٤) كان ولتن هاوس (أو بيت ولتن) هو بيت مَيري هربرت ، كونتيسة پمبروك ، أخت السير فلب سدني وبنت أخت إيرل لستر . وعندما سمّى ناش خادمه الجلف باسم ولتن فإنه كان بذلك يعبر عن عدائه لميري هربرت وحلقتها الأدبية . أما روبنسن كروزو فيقول لنا إنه إنگليزي ألماني الأصل . والاسم كروزو يكاد يقفّي مع الاسم ديفو . ثم إن ديفو يربط ما بين "كروزو" و "كروسيد" (crusade) (أي حملة صليبية) كما سنرى في الفصل الثالث .

(٤٥) انظر

Franco Moretti, The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture (London: Verso, 1987), esp. 185-6, 213-14.

(46) John Bunyan, The Pilgrim's Progress, ed. Roger Sharrock (Harmondsworth: Penguin, 1965), 362.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٤٧) يرى ليوبولد دامروش الإبن أن اسمه يمثّل الإرادة الإنسانية الحرّة التي هي "متقلّبة" ولكنها "نشيطة وقويّة"" ، وتغيّر مواقفها في أثناء الصراع . انظر

Leopold Damrosch, God's Plot and Man's Stories: Studies in the Fictional Imagination fro Milton to Fielding (Chicago and London: University of Chicago Press, 1985), 142, 146.

(48) Bunyan, *The Holy War*, 256 n.

(49 Damrosch, *God's Plot and Man's Stories*, 143, 149.

(50) John Bunyan, *Grace Abounding to the Chief of Sinners*, ed. Roger Sharrock (Oxford: Clarendon Press, 1962), 93.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٥١) هناك وادٍ يدعى "وادي ظلّ الموت" في الكتابين . و"أرض الظلام" في **الحرب المقدّسة** (٢٢٧) قد تتطابق و "الأرض المظلمة" في **رحلة الحاج** (٣٥٠) .

(٥٢) انظر

Christopher Hill, Liberty Against the Law: Some Seventeenth-Century Controversies (London: Penguin, 1997), 39-40.

(٥٣) وجد الإحصاء الذي أجراه وليم الثالث أن عدد المخالفين لتعاليم الكنيسة الأنكليكانية في العقد الأخير من القرن السابع عشر بلغ ١٠٨٠٠٠ في مقابل مليونين ونصف من الأنكليكانيين . انظر

Ernest Barker, National Character and the Factors in Its Formation (London: Methuen, 1927), 202.

## الفصل الثالث

## كروزو المشاكس : ديفو
## وتناقضات الهوية الإنكليزية

لم تبلغ إلاّ قلّة من الكتّاب ما بلغه دانيِل ديفو من إصرارٍ على الانتماء القومي . كان ديفو كاتبًا مُكْثِرًا ، فكتب كتاباتٍ صحفيةً وألّف كتبًا في التاريخ ، والرحلات ، والتعليم ، والنصائح . ومن عناوين هذه الكتب **جولة في الجزيرة البريطانية بكاملها**[أ] (١٧٢٤-١٧٢٦) ، **والتاجر الإنكليزي الكامل**[ب] (١٧٢٦) ، **وخطّة للتجارة الإنكليزية**[ت] (١٧٢٨) . وتشكّل كتاباته النثرية شيئًا أقرب إلى الموسوعة التي تضمّ كلَّ ما هبّ ودبّ من حقائق وأفكار تخصُّ الشعب الإنكليزي إلى جانب كونه أحقّ من تُنسب له أبوّة الرواية الإنكليزية . وأعظم ما قدّمه ديفو للأدب العالمي خلقُه شخصيةَ روبنسن كروزو . وكروزو شخصية قصصية أصبحت تمثّل الشخصية الإنكليزية النموذجية . لكنّ لديفو وإبداعاته القصصية صلةً أعقد بالهوية القومية مما قد يظهر للوهلة الأولى.

تقول المؤرِّخة لندا كولي إن تشكيل فكرة الهوية القومية البريطانية بدأت عندما اتّحدت إنكلترة واسكتلندة معًا في سنة ١٧٠٧ ، أي بعد ما يزيد على القرن من تقارب القطرين تحت حكم آل ستِوَرْتْ (١) . وكانت أوائل القرن الثامن عشر هي الفترة التي جرى فيها التأكيد على القوميات بقوة وعلى ابتكار الرموز القومية. لكنّ ما تؤكّده أعمال ديفو والشخصيات الأدبية التي ابتكرها معاصروه مثل

---

[أ] *A Tour through the Whole Island of Great Britain*

[ب] *The Complete English Tradesman*

[ت] *A Plan for the English Commerce*

شخصية السير روجَر دي كڤرلي التي ابتكرها أَدِسُنْ لتمثيل الريفي التقليدي كريم المحتد (الجنتلمان) ، وشخصية جون بُل التي ابتكرها الكاتب أَرْبُثْنُتْ ، هي الهوية الإنگليزية لا الهوية البريطانية . والسير روجَر وأصدقاؤه هم من كبار السنّ الذين يعبّرون عن اعتقاد حزب الوِگز برأب الصدع في الانقسامات التي أدّت إلى الحرب الأهلية وبسيادة الحكمة في حياة الشعب الإنگليزي بعد مرور جيلين عليها . أما جون بُل فيرمز إلى تحوّل عدوانية الشعب نحو الخارج ، تعبيرًا عن الاستعداد لمنافسة فرنسا وهولندة وإسبانيا للسيطرة على المسرح العالمي .

صوّرت المقالات التي نشرها جوزف أَدِسُنْ في صحيفة **السپكتيتر** ما بين سنتي ١٧١١ و ١٧١٢ الجنتلمان الريفي المنتمي إلى الحزب الثوري في أثناء زياراته للندن وزياراته إلى النادي الذي يتردّد عليه السيد سپكتيتر المدعو وِلْ هَنيكوم والتاجر اللندني السير أندرو فْريپورت[ث] . ويقال إن أبا جدّ السير روجَر دي كڤرلي هو الذي ابتكر الرقصة الريفية المعروفة ، ولكن لا شك في أن اسمه رمزيٌّ يمكن تفسيره على أنه يدلُّ على أنه كان في السابق فارسًا من مؤيدي الملك عاد إلى جُحره في الريف – ثعلبًا رعديدًا يندر أن يخرج من مخبئه . وكان السير روجَر في شبابه قد بارَزَ خصمًا له ، ورافق الفاسقَيْن المعروفَيْن في فترة عودة الملكية إثْريج وروچستر ، ولكنه هدأ فيما بعد وتحوّل إلى وطنيّ طيِّب القلب ، وأصبح يجسّد معتقده القائل إن أصحاب الأراضي في الريف هم "زينة الشعب الإنگليزي"(٢) . أما الخصم الطبيعي للسير روجَر فهو التاجر البيوريتاني السير أندرو فْريپورت المتحمّس للنظام الجمهوري الذي أصبح (بكلمات وِلْ هَنيكوم) "ديكَ النادي بعد ترك [السير روجَر] لنا ، وإن لم يعد بسرعة فإنه سيجعل من كلٍّ منا رَجُلاً من رجال الكومُنْوِلْث[ج]"(٩٥–٩٦) . وفْريپورت هذا مملوء بالأمثال التي تدلُّ

---

[ث] الاسم الأول معناه قرص العسل والثاني الميناء الحرّ .

[ج] الكومنولث هو اسم الدولة في عهد سيطرة البيوريتانيين بقيادة كرومول .

على البخل والتقتير ، وهو بعيد كلّ البعد عن كرم النفس والتسامح . ويوفرّ في النهاية ما يكفي من المال لكي يتقاعد من العمل ليقف نفسَه على التأمّل الديني في الريف . أما النادي ، الذي ينتهي عندما تُوافي المنيَّةُ السير روجَر ويتقاعد السير أندرو ، فهو بمثابة المنتدى الأدبي الذي يجمع أنصار الحزب التُوري ، وأنصار حزب الوِگز ، وأصحاب الأراضي في الريف ، وتجّار المدن ، والفرسان ، وأولي الرؤوس المستديرة معًا . وكانت قد مضت خمسون سنة على عودة الملك چارلز إلى سدّة الحكم . ومهما بلغ من قوّة التحدّي التي كانت معتقدات السير أندرو الكرومْوِلية تتّصف بها فإنها ما عادت أكثر من مجموعة آراء يتناظر فيها أعضاء جمعيات المناظرة . أي إن الحرب الأهلية حلَّت محلَّها المناقشات الوديّة بين مجموعة من الكهول الذين يجعلوننا نبتسم لما نراه فيهم من حماقة . ومقالات جريدة السپكتيتر ناجحة جدًّا إذا ما قرئت على أنها تعبير رمزيٌّ عن حالة الأمّة لأن الرمز فيها يجري التعبير عنه بلطف واقتصاد .

أما النشرات الخاصة بجون بُلّ، فلا يستطيع أحد اتّهامها بالاقتصاد في التعبير. فهجائية جون أربُثْنُتْ ضد حرب وراثة العرش الإسباني تتّخذ شكل قصة رومانس عن مِلْكية أرض يتقدّم فيها تاجران هما جون بُل والهولندي نِكْلَسْ فرُغ[ع] بدعوى قانونية ضد الملك الفرنسي لُوِس بابون لاستعادة ضيعة تعود للمرحوم اللورد ستْرَت[غ] (چارلز الثاني الإسباني) . وسرعان ما يغرق الجميع في هذه القضية المعقّدة . وليس بُل ، الذي يمثّل الشعب الإنگليزي[٣] ، بالپيوريتاني . فهذا الشخص ، الذي يبدو عليه أنه من عامّة الناس ويميل إلى الإكثار من الشرب وإلى

---

[ع] أو نيقولا ضفدع . وقد يكون في اسم نيقولا تعريض إضافي لأن الشكل المختصر للاسم Nicholas هو Nick وهذه الصيغة كثيرًا ما ترد في عبارة Old Nick كناية عن الشيطان .
[غ] بابون = قرد ؛ ستْرَت = يتبختر .

ضخامة الجسم وحبّ العراك ، يحصل على المال في واقع الأمر بالمتاجرة ، ويصرفه كأنه أحد اللوردات:

يجب أن يعلم القارئ ، من أجل أن يفهم القصة التالية فهمًا أفضل ، أنّ بُل كان في الأغلب الأعم، شخصًا طيّبًا ، مستقيمًا شجاعًا ، سريع الغضب ، وذا مزاج يتعكّر بسهولة . وكان ميّالاً إلى المنازعة مع أفضل أصدقائه ولا سيّما إذا أعطوا لأنفسهم حقّ التحكّم به . وإن مدحته ملكتَه . ومزاجه متقلّب كالهواء ، وحالته النفسية تعلو وتهبط كأنها مقياس الضغط الجوّي . لكنه كان حادّ الذهن ويفهم أمور التجارة فهمًا جيدًا ، وكان شديد الإهمال ، إذ لم يكن يدقّق في حساباته فكان ضحية سهلة لشركائه وخَدَمه والمتدرّبين عنده . وسبب ذلك حبُّه للصُّحبة وللخمر والتسلية. ولا أبالغ إذا قلت إنه يندر أن تجد من بيت أفضل من بيته ومن يصرف ماله بسخاء مثل ما يصرفه بُل(٤) .

لربَّما كان بُل أضحوكة ، ولكنه سرعان ما غدا شخصيَّةً ثابتةً يرسمها رسّامو الكاريكاتير في القرن الثامن عشر . وقد حلّت شخصيته اللطيفة المحبَّبة محلَّ ممثّلي الأمّة الإنكليزية الذين تُستَمدّ شخصياتهم من الأساطير أو الرموز التقليدية(٥) . وهو يجسّد أوّل أربعة من مكوّنات "السعادة البريطانية" التي عدَّدها جيمز جويس بعد قرنين في لحظة سُكْر في رواية **يولسيز** ، وهي البيرة ، ولحم البقر ، والتجارة ، والكلاب ، والكتب المقدّسة ، والسفن الحربية ، واللواط ، والمطارنة(٦) . وقد ظلت صورة جون بُل طوال الجزء الأعظم من هذين القرنين صورة معروفة للجميع في الخارج ، وأصبح رمزًا قوميًا مناسبًا لعصر أغرم بقراءة الروايات ، مع أن هجائية أربُثنت العابرة لا تستحقّ لقب الرواية .

واختلاف بُل عن الشخصيَّات الروائية التي صوّرها ديفو اختلافٌ صارخ . فقد تكون هذه الشخصيات شخصيات متشرّدين ، ولكنهم متشرّدون بيوريتانيون

مولعون بالمحافظة على السجّلات وموازنة الحسابات المادّية والروحانية . وكثيرًا ما تكون جنسيّاتهم غير مؤكدّة . وهم، في الغالب، متجوّلون ليست لهم منازل ثابتة ، وسرعان ما يغيّرون نمط حياتهم بل حتّى أسماءهم – فكأنهم غرباء لا تربطهم رابطةٌ بوطن ، ويشبهون أبطال قِصص التشرّد النموذجيين(٧) . ويأخذهم تعطّشهم للاستقلال والثروة والمغامرة بعيدًا عن إنكلترة على الدوام . فكروزو وُلد في يورك لأبٍ ألماني ، واسمه تشويهٌ لكْرويتْسنر Kreutznaer . وهو يغادر إنكلترة حال تمكُّنه من ذلك ، ويقضي ما مجموعه خمسةٌ وأربعون عامًا في الخارج . ثم يعود إلى إنكلترة بعد أن يبلغ الثانية والسبعين من العمر لقضاء بقية عمره في التأمّل في الأمور الدينية تمهيدًا "لرحلة أطول من هذه الرحلات كلِّها"(٨) . وسواء أشار اسم مول فلانْدرز إلى أن بطلة رواية ديفو هي فَلَمَنكية الأصل من ناحية الأب أو لم يشِر ، فإنها مولودة في نيوگيت[د] ، وتقضي جانبًا كبيرًا من حياتها في أمريكا قبل العودة إلى إنكلترة وقد تقدَّمت بها السنّ . والعقيد (الكولونيل) جاك Jack يترعرع في شوارع لندن ، لكنه يلتحق فيما بعد بفصيل آيرلندي ينتمي إلى الجيش الفرنسي، ويغير اسمه ليصبح جاك Jacques ، ويعيش فترة من الزمن في كانتربري على أنه فرنسي. والقبطان بوب سنگلتن يدّعي أنه تاجر يوناني متقاعد لا يتكلّم الإنكليزية عندما يعود للاستقرار في إنكلترة بعد عقود من القرصنة في أعالي البحار . لكن هذه الشخصيات لا تخلو من مشاعر التعصُّب القومي – فالقبطان بوب مثلاً يكره البرتغاليين لأن "من الطبيعي أن يكره الإنكليزي الجبناء"(٩) – غير أن مشاعرهم الوطنية تبقى في أغلبها صامتة لا يجري التعبير عنها تعبيرًا يلفت الانتباه . فروكسانا ولدت في پواتييه من أبوين تعود أصولهما للبروتستنت الفرنسيين (الهوگرنوت) ولكنها تدعو نفسها امرأة إنكليزية على الرغم من أن باريس هي المدينة التي تحقّق فيها عددًا من انتصاراتها . وهي تعرف باسم المدموازيل دي

---

[د] اسم سجنٍ شهير في لندن .

بيلو والكونتيسة فنتلزهايم ولكنها تفضل أن يذكرها الناس بلقبها التركي الذي اكتسبته عندما كانت عشيقةً للملك الإنكليزي . وفي النهاية تتزوج تاجرًا هولنديًا وتستقرّ في هولندة . وراوي قصة **مذكّرات فارس**[ذ] هو ابنٌ لأحد مالكي الأراضي في شروبشر ، اكتسب خبرته العسكرية في الجيش السويدي قبل انخراطه في الحرب الأهلية إلى جانب الملك چارلز الأول . ومما يلفت النظر عدم تحمُّسه لجانب دون آخر ، وهو ينضمّ إلى مؤيّدي الملك لما في ذلك من فائدة مادّية بالدرجة الأولى دون الحاجة إلى النظر في أي الجانبين هو المحقّ : "كنت أسعد عند قرع الطبول وهي تستدعي الجنود كما لو أنني كنت مجرّد محارب سويسري[ر] لا يهمّه أي جانب يحارب من أجله ما دام يحصل على راتبه". وهو يشعر بشيء من تأنيب الضمير فيما بعد بسبب عدم اكتراثه "بالدمار القادم" حقًّا ، ولكن المشاعر القومية والولاء ليست في كثير من الأحيان سوى أعلام مصلحة مؤقتة لأبطال قصص ديفو(١٠) . ونظرتهم العالمية وقدرتهم على تغيير هويّاتهم تدهشنا أكثر عند وضعهما إلى جانب ما أنتجه ديفو من كتابات صحفية في حياته حول المواضيع القومية ، بدءًا من **مقال في المشاريع**[ز] (١٦٩٧) بما تضمنه ذلك المقال من نظرة مستقبلية تضع تصوّرًا لإنكلترة وقد حُدِّثت وأعيد تشكيلها .

عمل ديفو مخبرًا للحكومة ومعلّقًا على السياسة الإنكليزية في مجلة **المجلّة**[س] (١٧٠٤-١٧١٢) . وكان قد نشر قبل وفاته في سنة ١٧٣١ وصفًا شاملاً تقريبًا للتجارة والجغرافيا والسياسة والتاريخ والدين والجنس ، والعلاقات الأسرية في إنكلترة . ويذكّرنا الدافع الذي يدفعه لإظهار تضلّعه في هذه القائمة المتباينة من

---

[ذ] *Memoirs of a Cavalier*

[ر] اشتهر السويسريون في وقت من الأوقات بأنهم محاربون أشدّاء ؛ ولذا كانوا مطلوبين للخدمة في الحروب الأوروبية بوصفهم مرتزقة .

[ز] *Essay upon Projects*

[س] *Review*

المعارف بكروزو وهو يعلّم نفسه كلّ الحرف الضرورية لوجوده على الجزيرة . وقد كتب ديفو بعد رواياته التي نشرها في أوائل العقد الثالث من القرن الثامن عشر كتاب **رحلة في جميع أنحاء الجزيرة البريطانية** وسلسلة كتبه التي تقدّم النصائح . وتوّج هذه السلسلة بكتاب **الجنتلمان الإنكليزي الكامل**ش الذي لم يكتمل . وقد يمكن القول إن طموحه الذي نضج على مهل جعله أشبه بوولْتْ وِتْمَن إنكليزي شكّلت أغنيتُه الطويلة التي تتغنى بكل شيء أغنيةً للشعب كله . وروايات ديفو تتجه من لندن إلى الخارج ، بينما تتجه كتاباته غير الروائية باتجاه لندن باستمرار . كذلك تصوّر رؤياه المتعلّقة بالحياة القومية الشعب وكأنه جسد يجري فيه الدم من المركز إلى الأطراف وبالعكس . ونجد هذا على أوضح ما يكون في وصف ديفو للدورة التجارية حيث تشكّل لندن القلب ، والطرق الرئيسة الشرايين . والتجارة هي وسيلة الثراء القومي التي تربط أبعد مناطق المملكة بعضها ببعضها الآخر(١١) . وقد أكّد ديفو فيما يتعلّق بحجم التجارة الداخلية والخارجية أن إنكلترة هي "أكبر الأقطار التي تعمل في التجارة في العالم"(١٢) وذلك – فيما يقول ديفو – "دون تحيُّز لبلدنا". والمشاريع التي يصفها في **مقال عن المشاريع** وتخصّ النظام المصرفي الوطني ، وتحسين شبكة الطرق وتزويد البريطانيين رجالاً ونساءً بتعليم أفضل ، تستهدف كلُّها تشجيع الدورة التجارية .

يلاحظ ديفو في كتاب **التاجر الإنكليزي الكامل** "أن التجارة تزيد أعداد البشر وأن البشر يزيدون التجارة"(٢٢٦) . والتجارة المنتعشة تعني استمرار تنقل الناس من مكان إلى آخر وزيادة الهجرة من البلد وإليه . وكلما زاد تنوّع السكان تحسّنت فرصه في المستقبل . ولذا فإن راوي قصة **الموحِّد**ص (١٧٠٥) – وهي قصة هجائية سياسية دينية غريبة مملّة تتخذ شكل الرحلة إلى القمر – يعيش في بلدٍ

---

ش *Complete English Gentleman*

ص *The Consolidator*

"يسكنه أناس من مختلف بقاع العالم اختلط دمُهم بدم الشعوب التي تسكن على القمر كلها ". وهذا الشعب "هو أضعف الشعوب وأقواها ، وأغناها وأفقرها ، وأكرمها وأشدها طمعًا ، وأشجعها وأجبنُها ، وأشدُّها خداعًا وأجدرُها بالثقة ، وأشدُّها رزانة وتهتّكًا ، وأشدُّها فظاظة ولطفًا ، وأشدُّها كسلاً ونشاطًا ، وأشدُّها ميلاً إلى المسالمة والعداوة ، وأشدُّها ولاءً وتمرّدًا ، من أيِّ شعبٍ عرفه التاريخ"(١٣) . وكان من شأن قرّاء هذه الرواية أن يدركوا من فورهم أنها قصة ترمز للشعب الإنكليزي إذا ما كانوا قد قرأوا قصيدة ديفو المعنونة **بالإنكليزي الأصيل**ض (١٧٠٠) ، وهي قصيدة تتميَّز بألمعيَّة مشبوبة العاطفة استثارتها نشرةٌ تهاجم الملك ولِيَم لأنه وُلِدَ في بلد أجنبي . وإنكلترة التي يصوّرها ديفو هي الوعاء الذي تذوب فيه العناصر كلّها ، لأن شعبها ثمرة مهجَّنة جاءت نتيجةً لما أسهمت به كلُّ الشعوب تحت السماء :

الإنكليزي الأصيل عبارة متناقضة

فهي في اللغة مفارقة ،

وفي الحقيقة خيال ،

وهي تطلق لاختبار المغفَّلين

وتثير السخرية ضد من يستعملونها(١٤) .

يقف كلٌّ من إنكلترة ذات الثقافات والأعراق المتعدِّدة هذه وجيرانها "الأضعف والأنقى دمًا من أي شعب في العالم" ، ألا وهم الآيرلنديون والاسكتلنديون والويلزيون(١٥) ، على طرفي نقيض . ولئن كان الإنكليزي "رجلاً يشبه بقية البشر في كلّ مكان"(٣٦) فإنه يصعب تعريفه ويكاد يختفي ولا يحسن

---

ض *The True-Born Englishman*

ذكره – "بالوعة أوروبا ومرحاضها / الذي تفرغ قاذوراتها فيه" (٣٢) . وبذا يفسد ديفو فكرة أنصار حزب التوري الرائجة الخاصة بالسلالات الأصلية لأن الإنگليزي "الأصيل" مُولَّد ، كلبٌ ضالٌ وليس كلبَ حراسةٍ موثَّقَ النَّسَب . وهو يمثّل الجيل القادم المعتمِد على التجارة العالمية ، على العالَم الذي ستختلط فيه الأمم وتتعدَّد ثقافاتها وأعراقها ، ولن يكون وريثَ ماضٍ قوميٍّ فريد من نوعه . وقد يخضع الإنگليز لإغراء احتقار الأجانب ، ولكن "ما هم عليه الآن كنّاه بالأمس ، وغدًا سيكونون مثلنا"[١٦] .

لعل بالإمكان القول إن ديفو اكتشف في هذه القصيدة أن من أفضل الطرق لمدح الإنگليز هي إهانتهم . وأيّ تعداد صريح للفضائل القومية قد يحرجهم ويبدو مجافيًا للذّوق في مسامعهم دائمًا . ولم يحسن ديفو تقدير استجابة قرائه له دائمًا ، ولو كتب أهجية أخطأتْ هدفَها بعد **الإنگليزي الأصيل** بوقت قصير لوُضِعَ في الأصفاد ليتفرَّج عليه الناس ، ولكنه استخدم صوت "الهجّاء" ، ولهجةُ خطابه لا تكاد تخطىء أبدًا ، ويمكنه تمرير مَلَقِه للإنكليز بوصفه لهم بأنهم "قوم منحطّون" (٥٨) ليس لديهم ما يفخرون به سوى أنهم أولاد زنى (ويتخلّل ذلك كلّه أغنيةٌ تغنيها بريطانيا في مدح الملك ولِيَم)[١٧] . ولكن هذا لا يعني أن القصيدة تخلو من التناقض – فالتناقض موجود بها بكثرة . لكن ديفو يقلّل من شأن المعارضة المتعاظمة للملك البروتستنتي الهولندي بحجة أن الإنگليز "أمة لا يعجبها العجب" تتكوَّن من متمرّدين رؤوسهم حامية يسهل ضبطهم بجرّهم من آذانهم ، ولكن حكمهم أصعب في أوقات السلم (٤٤) . غير أن هذه الصلابة وهذا السخط الإنگليزيين مفيدان لأن ولِيَم ما كان ليعتلي العرش لولاهما. ولهذا فإن ديفو المتَّخذ وظيفة ممثل الشّعب يؤكد

أن من يطالب بحقه لن يتمرَّد

مهما قالت لغة الملوك (٤٨) .

أما مديح ديفو المبالغ فيه للملك "تاساو العظيم" (الملك وِلْيَم) الذي كان حفيد الملك چارلز فيصعب توفيقه مع الهجوم الكاسح على عبادة الإرث والألقاب ، وهو الهجوم الذي نتوقّعه من شخص يتحدّث من موقف المدافعين عن حكم الشعب . ومهما بلغت آراء ديفو من تطرّف في دفاعه عن حقوق الشعب فإنه أبعد ما يكون عن صورة الديموقراطي الحديث .

من هم الإنكليز إذن؟ يبدو من قصيدة **الإنگليزي الأصيل** أنهم خليطٌ من البشر الذين تصعب السيطرة عليهم وتنتشر بينهم الجريمة . أما الرسالة التي كتبت فيما بعد ووجهت إلى الملك بعنوان **نظرة في السلطة الأصلية للشعب الإنگليزي وتأكيدها**ـ (١٧٠٢) فتقدّم لنا تعريفًا ذا طبيعة قانونية أدقّ للشعب الإنكليزي . وهنا يرى ديفو أن الصالح العام والكومنولث والدستور الإنگليزي والقوانين والحريات التي تتمتع بها إنگلترة يمكن اختزالها جميعًا "بالعبارة العظيمة : الشعب الإنگليزي". لكن هذا الشعب يتكون من المُلاّك وأصحاب العقارات فقط[١٨] ، أما بقية الناس "فليس لهم حق العيش هناك إلاّ بالقدر الذي يسمح لهم به" الفريق الأول . ولا يتمتّع إلاّ المُلاّك بحقّ المواطنة الكاملة ، أو بحقّ أن يكونوا رعايا أحرارًا للملك ، "مالك الأرض كلّها"(١٠٢) . ويرى ديفو في هذه الرسالة أن الخضوع للملَكية الدستورية جزء من الهوية القومية – "فذهنية هذا الشعب جنحت دائمًا نحو الملَكية ، نحو ملَكية شرعية تخضع لحدود القانون"(٩٦) – بينما يتمتع الملاّك الإنكليز تحت الحكم الملَكي بحرّيات أعظم مما يتمتع به أيّ شعب في العالم تحت الحكم الشعبي" (٩٧).

ولو تفحّصنا وصف ديفو لأساسيات الهوية الإنگليزية لوجدنا فيها من التناقضات ما وجدناه في الأفكار المعادية للغرباء التي بدأ بمهاجمتها . لقد كان

ـ *The Original Power of the Collective Body of the People of England, Examined and Asserted*

مساهمًا مهمًا في أسطورة الحرية الإنكليزية ، ولكنه قَصَر تلك الحرية على أفراد الطبقتين العليا والوسطى ، أي على التجار والسادة الذين وجّه لهم كتب النُصح التي كتبها فيما بعد . فإذا اقتصرت القوانين والحرّيات (الحقوق) الإنكليزية على الشعب، واقتصر الشعب على الملاّك ، والملاّك على الساكنين عند المالك الملَكي ، فإن الغالبية العظمى من الشعب لن تحظى حتى بحقوق مستحلّي الأرض[ظ] . ولكن رواياته تكشف – بغضِّ النظر عمّا قادته انتماءاته السياسية إلى الإيمان به – عن تماهيه مع الخارجين عن القانون الذين لا يتمتّعون بحقوقٍ تذكر والذين يصبحون في الأغلب الأعمّ ملاّكًا وفق ادّعاءات كاذبة ويظلّون يخشون من الانكشاف . فكروزو وهو يدّعي أنه يحكم جزيرة ، ومول فلاندرز وهي تدّعي أنها نادمة تطلب المغفرة ، والقبطان سنگلتن وهو يعيش متخفيًا بصفة يونانيّ ، كلّهم دجّالون يروون قصصهم بدافعٍ لا يقاوم للاعتراف بدجلهم . إنهم يريدون أن يراهم الناس وألا يروهم ، أن يكونوا حاضرين وغائبين في الوقت نفسه . ولئن كانت رواياتهم تتحدّث نيابة عن الشعب الإنكليزي فإن ذلك لا يمكن عمله إلاّ من خلال المفارقات والقصص الخيالية والاستعارات والتناقضات التي شدّد ديفو عليها في **الإنكليزي الأصيل** .

## كروزو الكويكر[ع] العاري

إن ما جعل التماهي بين ديفو والمنفيين والمبعدين من أبطال قصصه ممكنًا هو أن قصصهم من إحدى وجهات النظر هي القصة المألوفة التي تتحدّث عن

[ظ] مستحلّو الأرض يحتلّونها دون حقٍّ قانوني على أمل أن يتحوّل وضعها إلى ملكية قانونية .

[ع] Quakers (الهزّازون) هو الاسم الذي يطلقه – على سبيل السخرية – أبناء الطوائف المسيحية الأخرى على طائفة من البروتستنت تسمّي نفسها جمعية الأصدقاء . وكلمة Quakers جاءت من دعوة أحد زعمائهم الأوائل لأن يرتعدوا خوفًا عند ذكر الله .

الخطيئة الأولى التي تؤدّي إلى العذاب والمصيبة فالخلاص في نهاية المطاف . فكروزو يقول في الجزء الثالث المعنون **تأملات جادّة**[غ] :"إن الحكاية تُعمَل من أجل ما تتضمنه من درس أخلاقي ولا يعمل الدرس الأخلاقي من أجل الحكاية"[١٩] . وقد اتّفق عدد كبير من النقّاد الحديثين على أن الدروس الأخلاقية التي تذكر على عجل في أواخر روايات ديفو يجب أن تحمل على محمل الجدّ . إذ يبدأ حتى أسوأ أبطال ديفو بالشعور في مرحلة ما من مراحل حياتهم بأن الجحيم الذي حكم عليهم بتجربته يستحقّونه . وهم يسعون فيما بعد ، بعد وقت طويل أحيانًا ، إلى طلب المغفرة الربّانية . فمول فلاندرز تمرُّ بتجربة الحياة في سجن نيوگيت كما لو أن ذلك السجن "رمز للجحيم نفسه"[٢٠] . ويبلغ من شدة عذاب بوب سنگلتن بسبب شعوره بالذنب لنجاحه في حياة الجريمة أن صديقه ولِيَم الذي ينتمي إلى جماعة الكويكرز يجد أن عليه أن يقنعه بعدم الانتحار ؛ وتقارن روكسانا خوفها من الانتقام الربّاني "بمخرز غرز في الكبد... بجحيم داخلي تضطرم ناره طوال بلوغي أقصى درجات المتعة"[٢١] . ويتماهى كلٌّ من كروزو والعقيد جاك مع شخصية أيّوب الكتابية . يقول جاك بعد استعراض حياة "الخلاعة والمجون" التي دامت مدّة أربع وعشرين سنة إنه ينوي أن يتعلّم كيف يكره نفسه ويعفرها بالتراب والرماد تعبيرًا عما يستحقّه من بغض"[٢٢] . ومع ذلك فما أبعد شخصيات ديفو هذه عن التمرّغ في أحضان اليأس وكره الذات على شاكلة أيوب ، إذ هي تجد الراحة في العمل ، وبعد أن يحلّ وقت الندم رسميًا ، تقضي بقية عمرها باستعادة الماضي الشرّير والتحدّث عن مغامراتها كأنها تعيشها ثانية من خلال سردها من جديد .

لا يخفي روبنسن كروزو أنه مذنب بذنب "الخطيئة الأولى" ، وهي معصية الوالدين[ف] . ويرى النقاد أن تصويرَه نفسَه على شاكلة أيّوب ليس لها ما يسوّغها

---

[غ] *Serious Reflections*

[ف] تتضح الفكرة أكثر إذا ما تذكّرنا أن أحد الأقانيم الثلاثة في المسيحية هو الآب (الأب) .

لأنه هو الذي يتسبَّب في عذاباته(٢٣). وتحطُّم سفينته على شاطىء الجزيرة دليل واضح ، في رأيه ، على سخط الله عليه . وهو يعرف من "الأسباب ما يجعله يتوقّع المصائب ، ولا يعتقد أن الله تقصَّده دون سواه بلا سبب"(٢٤). وهو يحاول حذف كلمة "الصدفة" من قاموسه لأن هذا العالم لا تحدث فيه الأشياء صدفة . والتجربة مملوءة "بالتلميحات والملاحظات" التي قد تعزى "إلى حديثٍ بين الأرواح" والتي يجب أن تقود سلوك الرجل الحكيم (١٢٨ ، ١٨٠) . والحاجة لإعطاء هذه "العنايات الإلهية" ما هي أهل له من الاهتمام والتبجيل هي أهم الدروس الروحية التي علّمته إياها حياته على الجزيرة .

وإيمان كروزو بالخرافات واعتقاده قبل كل شيء "بوجود اتّفاق في الأيام التي حدثت لي فيها تلك العنايات الإلهية" (٩٧) أمران يتكرّران في أعمال ديفو كلّها . إذ نقرأ في **التأملات الجادّة** أن "من يُقتل صدفة هو من سلّمه الله لقاتله ليُقتَل كما قُتِل ، بغرض الانتقام منه أو من دون ذلك الغرض" (٢٠٤) . ذلك أن إله ديفو غالبًا ما يبدو إلهًا غيورًا ذا انتقام . إذ لا تكفيه سنوات العقاب والندم الثماني والعشرون . وفي كتاب **مغامرات أخرى**ق يعاني كروزو من نكبات كثيرة تتكشّف له فيها "العدالة الربّانية" (١٨٥) . ولكن كروزو يقول في مقطع بليغ يرد في **التأملات الجادّة** إنه يتحمّل مصائبه بصبرٍ مثل صبر أيّوب الذي هو مضرب المثل:

هذا أنا روبنسن كروزو ، أنا الذي أثقلتني السنون والمصائب ، ولاحقتني الأباطيل والافتراءات ، ولكن تسندني القوة الداخلية ، أصِفُ هذا العلاج ضدّ صراخ الصارخين واحتقار المحتقِرين : الصبر والحياة الثابتة على طريق الفضيلة والتعقّل والاتّكال على العناية الإلهية ستعيد إلى الصابر حسن ظنّهم به وتثبّت مكانته في أعين أعدائه عاجلاً أم آجلاً . وستمكّنه من احتقار أولئك الذين يفتقرون

---

ق *Farther Adventures*

إلى الأخلاق الحسنة والرحمة ، ومن تركهم لتعاقبهم السماء بما تجعله فيهم من الشهوات والرغبات العارمة (٢٢٥) .

عند هذه النقطة نتوقّع من روائيٍّ من الروائيين الذين ظهروا فيما بعد ، مثل ساميُول رجردسن ، أن يقول إن أيّوب كان مضطرًّا لتحمّل عذاباته لأنها كانت بالمعايير الإنسانية عذابات ليس لها مسبّب وتفتقر إلى العدالة . فهناك اختلاف شاسع بين مأساة كْلارِسا هارلو وعرض كروزو هذا لروحانيته المعجبة بنفسها . وكـــانت زوجـــة أيّوب في الكتاب المقدّس قد حثّته على أن يلعن الربّ ويموت (سفر أيوب ٢ : ٩) ، لكن كروزو الذي تعتمل في صدره شهوة الانتقام رغم كلّ ما يقوله عن قوّة احتماله ينتظر من الله أن يلعن أعداءه . ويبدو أنه ينسى مذهب "الجزاء" الأخروي الذي يقول إن الظلم الذي قد يلحق به في هذه الدنيا سيعوَّض عنه في الآخرة . ولذا فإننا نحسّ بأن تقواه أقرب إلى التمثيل المسرحي[٢٥].

يمكن النظر إلى العديد من حبكات ديفو الروائية على أنها وسائل لفصل الفرد عن مجتمعه بحيث ينفرد مع ربّه . أما من الناحية التاريخية فإن الاعتقاد بأن الانتقام الإلهي يتبدّى على هذه الأرض وليس في الحياة الأخرى فقط لهو اعتقاد ارتبط أكثر ما ارتبط بالشعوب وليس بالأفراد . وهذا هو التسويغ الذي نجده في كتاب **الحرب المقدّسة** لبَنْيَن وفي عدد لا يحصى من الحروب القديمة والحديثة . وظل التفسير الذي لا يتغيّر للهزيمة في الحرب هو أنها علامة على الغضب الربّاني رغم أن الجندي الذي يقتل على الجانب المهزوم قد يخلد في جنان النعيم . ولا شكّ في أن التفسير القائل إن الحروب وسائل للانتقام الربّاني ، وهو التفسير السائد في فترة الحرب الأهلية وما تمخّض عنها – لا شكّ في أن هذا التفسير كان قد فقد بريقه عندما كتب ديفو رواية **روبنسن كروزو**[٢٦]. ومع ذلك فإن كروزو

يناقش فكرة انتقام الرب من الأمة ، ويبحثها ديفو بإسهاب في **يوميات عام الوباء**[ك] (١٧٢٢) .

لماذا اختار الله أن يحلَّ الوباء على لندن في سنة ١٦٦٥ ، أي بعد عودة الملكية بخمس سنوات ؟ يذكر هـ. ف. ، الراوي الذي شهد بعينه الأحداث التي ترويها اليوميّات ، التفسيرات التي وضعها المتنبئون ومن يعتقدون بأنهم مُلْهَمون في وقت الوباء بقدر كبير من الشكّ في صدقها ، ولكنه لا يقلّ عنهم تصديقًا للخرافات على طريقته الهادئة الخاصة به . وأشدُّ المتنبئين بالويل والثبور جموحًا في الخيال هو سولومُن إيگل ، "الكويكر العاري" ، الذي "لم يصب شيء منه بالعدوى باستثناء عقله ، ولكنه أخذ يدور في الطرقات يصبّ اللعنات على المدينة بأسلوب مخيف ، عاري الجسم أحيانًا، حاملاً وعاء فيه جمر ملتهب على رأسه"(٢٧). ويتفق راوي ديفو هذا قبل الوباء وفي أثنائه وبعده مع تشخيص إيگل لما أصاب عصره ولو أنه لا يصل إلى درجة الدوران بهذا التشخيص وتمزيق ثيابه . فهو مثلاً يواجه مجموعة من الملحدين الساخرين في حانة من الحانات ، يضحكون عليه لأنه قال: "إن الوباء أرسلته يد الله" (٨٤) . وعندما يغادر المكان وقد هزم ، يقول في سريرة نفسه إن انتصار الملحدين لن يطول أمده لأن الله "قد استلَّ سيفه لينتقم ، ليس منهم فحسب بل من الشعب كلّه"(٨٧) . ومع أن الشعب كلّه قد لحقه الدمار فإن هـ. ف. تلقّى إشارة إلهية تقول له إنه في حفظ الله ورعايته . فعندما يفتح الكتاب المقدّس لا على التعيين يقرأ في المزمور الحادي والتسعين :"يتساقط عن جانبك ألف وعن يمينك عشرة آلاف ، وأنت لا يمسك سوء. إنما تشاهد بعينيك معاقبة الأشرار"(٣٤)[ل].

---

[ك] *A Journal of the Plague Year*

[ل] هذه الترجمة هي من كتاب الحياة ، أما ترجمة فان دايك لهذا النص فسيئة الصياغة .

وهناك علائم كثيرة تنبئ بأن سنة ١٦٦٥ ستكون السنة التي يتنزّل فيها غضب الربّ . فقد ظهر شهابان في السماء ، "وأدمن الناس على التنبّؤات والتنجيم والأحلام والخرافات أكثر من أي وقت مضى قبلها أو أتى بعدها" (٤١ – ٤٢) . وهذا الإدمان الشعبي هو علامة على المصيبة القادمة ، ولكنه سبب للمصيبة في الوقت نفسه ، لأنه جزء من "ضلال ذلك العصر" الذي يهمُّ الله أن يعاقبه (٤١) . وهذا الغضب الإلهي لا يعزى في **يوميات عام الوباء** لأسباب سياسية أبدًا ، ولكن لم يكن ليغيب عن ذهن ديفو وأذهان قرّائه أن أحداث الحرب الأهلية وما تبعها من حكم دولة الكومنولث وعودة الملكية هي التي استدعت العقاب لهذا الجانب أو ذاك من الجانبين المتحاربين . فهل عوقب سكّان لندن بسبب انحرافهم عن طريق الصواب في عهد كرومْوِل أو للتهتُّك وسوء الأخلاق اللذين ساد الاعتقاد بأنهما رافقا عودة الملكية ؟ هذا سؤال يرفض راوي كتاب ديفو الإجابة عنه . فمع أنه مقتنع بأن الوباء انتقام من الله ، فإنه لا يفصح عن السبب الذي جاء به . ولربما كان سولومُن إيگل قد عبّر عن رأيه بكلمات أصرح ، لكن كلماته التي لعن بها المدينة لا تذكر مباشرة .

ولئن كان الكويكر العاري إيگل هو ، بمعنى من المعاني ، الذات العليا للراوي هــ . ف. فإن هناك شخصيَّتين رئيستين أخريين من شخصيّات ديفو ترتبطان ارتباطًا قويًا بأصدقاء من الكويكرز . فشريك بوب سنگلتن في الجريمة هو الكويكر وليم ، وتصبح روكسانا على صلة وثيقة بصاحبة مسكنها بحيث يظنّ أنها هي أيضًا من هذه الجماعة(٢٨).وقد تغيرت هذه الجماعة الإنگليزية تغيّرًا كبيرًا في حياة ديفو من طائفة مضطهدة من المتدينين الغلاة إلى جماعة هادئة مستقيمة ذات مثل عالية نجحت في أعمال الصيرفة وغيرها من الأعمال التجارية . ونحن يمكننا أن نرى في روبنسن كروزو في جزيرته – على الأقل وفق ما يقوله لنا هو– نوعًا من الكويكر الجديد . وهو في البداية يلوم قدَره صارخًا : "لماذا فعل الله

ذلك بي ؟ ماذا فعلتُ لأستحقّ ذلك ؟ " ولكنه يضيف : "لكن ضميري ردعني عن المضي في هذه التساؤلات كما لو كنت قد كفرت". ويلومه ضميره "كأنه صوت" (٦٨) . وما إن تحركه الروح على هذا النحو (حسب تعبير طائفة الكويكرز) حتى يسارع إلى دفن نفسه في العمل لأنه ليس لديه وقت يضيعه في الشكوى والنحيب . وبينما لم يفعل أيّوب شيئًا سوى الجأر بالشكوى مما أصابه فإن كروزو يبني ويزرع حتى تصبح جزيرته "تليق بملك أو لورد" ، كما يصف نفسَه (٧٣) . وفي **يوميات عام الوباء** نفترض أن سولومُن إيگل والراوي ، أي المتنبّئ والرجل العملي ، رجلان مستقلاّن عن بعضهما تمام الاستقلال ، وقد نظنّ للوهلة الأولى أننا نحصل في رواية **روبنسن كروزو** على الرجل العملي وحده ، ولكن كروزو رغم كل ما يبديه من الاقتصاد في التعبير هو أيضًا متنبّئ .

لا شكّ في أن ما يصبّ كروزو جام غضبه عليه ليس هو شرور الأمة بل شرور نفسه . هل يستحقُّ عقوقُ الوالدين عقابًا بالسجن ثمانية وعشرين عامًا في جزيرة نائية ، وهو أمر لولاه لما حصلنا إلاّ على قلّة من الروايات وقصص المغامرات ؟ لكن ديفو يتحايل على هذه المعضلة بالتأكيد لا على المصاعب التي عانى منها هذا الذي تحطّمت به سفينته بل على حسن طالعه ، أو على خلاصه – بعبارة كروزو نفسه. وتركيز كروزو على النواحي البهيجة وعلى العناية الإلهية التي أعقبت تحطّم السفينة يصبح أسهل عليه عن طريق مَحْو بعض التفاصيل وإعادة النظر فيها فيما بعد . فهناك مثلاً يومية غير مكتوبة يخبرنا فيها أنه في اليوم الأول على الشاطئ ركض هنا وهناك وهو يعتصر يديه ويلطم رأسه ووجهه، صارخًا للتعبير عن تعاسته وعمّا لحقه من الدمار . وهذا شيء من تلك الأشياء المملّة التي كان سيكتبها يوم تحطّم السفينة (في الثلاثين من أيلول سنة ١٦٥٩) لو لم يكن "على تلك الدرجة من الاستعجال" و"اضطراب الذهن" – مع افتراض أنه سيجد قلمًا وورقة جافّة . أما يوميته الفعلية الخاصة بيوم الثلاثين من أيلول /

سبتمــبر فلا تــذكر سوى أنه "عذّب نفسه بسبب الظروف التي وجد نفسه فيها" (٥١ – ٥٢) . ولكن كروزو يتابع عادته التي تشبه عادة أيوب في الشكوى كما نعرف لا من سرده المتكتّم هو – فهو لا يذكر آلامه وعذاباته إلاّ بعد انتهائها – بل من صرخات الببغاء . فالببغاء شاهد صادق على سلوك صاحبه على الجزيرة ، وهو يكرّر كلمات لا بدّ أنه سمعها مرارًا وتكرارًا :" يا روبن كروزو المسكين ... كيف جئت إلى هنا ؟" (١٠٤)

إن أول ما سيشغل فكر البحّار الذي يعاني من البلل والجوع بعد أن تقذفه الأمواج على شاطئ جزيرة مجهولة هو البحث عن الطعام وإشعال النار . ويخبرنا كروزو بأنه كان معه لدى قذفه إلى الشاطئ سكّين وغليون وتمباك في جيبه ، ولكنه لا يذكر شيئًا عن حيازته لوسيلة توريث الغليون . أما في القصة التي رواها القبطان وودز روجرز عن إنقاذه لألگزاندر سِلكْرِكْ ، وهي من المصادر التي استعملها ديفو لكتابة روايته ، فتشدّد على ذكر إشعال النار وتربنا سِلكْرِكْ وهو يحكّ عصَوَيْن معًا عندما ينفد ما معه من ملح البارود وذلك على شاكلة المشاهد المعتادة التي ترتبط بالكشّافة . أما كروزو فيلفت النظر في إغفاله ذكر المكان الذي أشعل فيه النار وكيف . ولا يذكر لنا أنه عمل علبةً من الصوفان من زناد إحدى بنادقه إلاّ بعد مرور عشرين سنة . وكان كروزو قد حصل على البندقية من مخازن السفينة التي لا تنضب والتي عاد إليها بعد يومين من انقذافه على شاطئ الجزيرة . كم من الوقت استغرق ذلك؟ وكم يومًا أضاع نتيجة لعواصف الأسى التي عصفت به ويعترف بها ؟ وكيف تعامل مع إغراءات الكسل والانتحار ، ودع عنك كميات شراب الرَّمّ التي يعمل على ألا تنفد لمدة ثمانية وعشرين عامًا (على الرغم من شربه لكمية محترمة في أول فرصة تلوح له وهو يفتش في الحطام) ؟ هذه هي بعض الأمور التي تغفل قصة كروزو ذكرها – وهي تفاصيل كان يمكن أن تفسد إصراره على سعادته على "جزيرته المحبوبة" (١٠٢) ، وكان بإمكانها أن

تفسد قدرته على التحدث بلهجة الاستخفاف عن "فترة حكمه أو فترة أسره – أيّهما تفضّل" (١٠٠) .

لا غرابة إذًا إذا ما بدا كروزو لكثير من القراء والنقاد أنه يعيش في يوتوبيا يسكنها ساكن واحد – "يوتوبيا برجوازية" أو "يوتوبيا تسودها الأخلاق البروتستنتية"(٢٩) وليس باعتباره نبيًّا قوميًا ولا دينيًا . وليس ندمه سوى الخطوة الأولى التي تنقله من المصاعب النسبية إلى الاستمتاع التام بممتلكاته . لكن الأمور تتغيَّر عندما يصل آكلو لحوم البشر . وهو يقضي جانبًا كبيرًا من وقته بين اكتشافه أثر القدم على الرمال وبين أسره لفرايْدَيْ مرعوبًا من الدخلاء ، مختبئًا في كهفه أو خارجًا منه وهو شاكي السلاح . فهل هو صاحب مسؤولية "عليا" – تنتظره على غرار مسؤولية الرجل الأبيض؟ يقرّر في البداية ألا يفعل شيئًا ، فهو ليس وسيلة من وسائل الانتقام الربّاني من الأمم المتوحشة :

لا علاقة لي بجرائمهم ؛ فهم يرتكبونها ضد بعضهم . إنهم قوم مختلفون وعليّ أن أتركهم للعدالة الربّانية ، لأن الله يقضي بما يشاء على الشعوب ويعرف كيف يعاقب الجرائم القومية بعقوبات قومية ويسلّط أحكامًا عامة على أولئك الذين يرتكبون جرائم عامة بالوسائل التي يراها (١٢٥) .

والمشكلة التي يواجهها كروزو هي أنه إذا خضع لغرائزه العدوانية وهجم على أكلة لحوم البشر فقد يصبح قاتلاً . ولكنه إذا امتنع عن اتخاذ الإجراء اللازم في وضعٍ يتطلّب منه ضميره فيه أن يفعل شيئًا فإنه سيرتكب معصية . ولكن يتّضح وضعه مع مضيّ الوقت ، بعد أن تزداد قوّته الضاربة بحصوله على فرايْدَيْ ، فيأخذ في البحث عن سبب مشروع يدعوه لخوض الحرب ، شأنه في ذلك شأن أي زعيم يتحرّق لشنّ الحرب . ومن نافلة القول أنه يجد هذا السبب عندما يعلم بوجود أسير أوروبي على وشك أن يرمى في وعاء الطهي . وهذا

يعني إن لحظة الفعل قد حانت ، وهي اللحظة التي توقّعها ، والتي "سيتكفّل الله فيها بالقضية ويعاقبهم عقابًا قوميًا على جريمة قومية" (١٦٨) . وهكذا يطلق كروزو وفرايْدَيْ النار وقد تسلّحا باليقين النبوي . وبعد ثلاث صفحات يعطينا الراوي إحصاءً دقيقًا عن عدد الضحايا : هناك شخص واحد جرح بينما قتل سبعة عشر .

هل تعدُّ هذه لحظة دموية في قصة يسودها السلام فيما عداها ؟ لو أخذنا رواية **روبنسن كروزو** وحدها في الحسبان فقد يكون هذا القول صحيحًا على الرغم قتال كروزو للقراصنة المغاربة في وقت سابق . ولكن لو أضفنا الرواية المعنونة **بمغامرات أخرى** ورواية **تأمّلات جادة** فإن الصورة ستتغير تمامًا . ففي رواية **مغامرات أخرى** يشاهد كروزو في مدغشقر نهب قريةٍ ومذبحة يذهب ضحيّتها رجال القرية ونساؤها وأطفالها على يد بحارة سفينة انتقامًا لمقتل واحد منهم . وهو يدين هذا العمل عند حدوثه ويقول فيما بعد إن "قتل أولئك المتوحشين المساكين قد جعله يشعر بالغثيان" (٢٣١) . غير أنه يدعو للقضاء على سكان قرية تترية يتّهمهم بعبادة الشيطان ، ويستشهد "بقصة رجالنا في مدغشقر" باعتبارها سابقةً تحتذى في مدلولها الأخلاقي (٢٨٥) ( ومع أن شريكه يقنعه بعدم سفك الدماء ، فإنهما يتمكنان من إثارة حرب شعواء بسرقة صنم التتر الخشبي وحرقه) . كذلك يتكشّف نفاق كروزو فيما يتّصل بالإمبريالية الأوروبية في رواية **تأمّلات جادّة** . فبينما كان في **روبنسن كروزو** قد أدان ذبح الإسبان للأزتك في المكسيك بقوله إنها "لا يمكن أن تسمّى إلاّ مذبحة"(١٢٥) فإنه يقارنهم في هذه الرواية بيشوع وموسى وهما يطردان الوثنيين باسم "العناية الإلهية" (٢١٥) . يدّعي كروزو بعد أن تلبَّسته هذه النزعة العدوانية بأنه لا يؤمن بزرع الدين بقوة السلاح (٢١٧) ، ولكن هذا هو أيضًا من قبيل الدجل الديني . فهو يؤكد أن هناك حاجة "لشن حرب شاملة ضد الوثنية وعبادة الشيطان"(٢٤٤) ، حرب مقدسة يشنها الملوك المسيحيّون : "هذه هي حربي الصليبية ؛ وستكون حربًا لها من الأسباب الوجيهة ما كان لأي حرب أخرى في

العالم ، وهي حرب ستجلب المجد الأبدي للمنتصرين والنعيم الأبدي للمغلوبين" (٢٣٢) . وهذه الحرب الصليبية سيكون النصر فيها مؤكدًا "لمباركة السماء لها"(٢٢٧) . لقد قيل إن اسم كروزو هو تشويه لاسم كرويتْسْنر ، ولكن يبدو أيضًا أنه كُروسَيدر (صليبي) أصيل.

لا يكتفي مؤلّف **التأملات الجادّة** بنفخ بوق الدعوة للملوك المسيحيين لشنّ الحرب ، بل يجعل من نفسه متصوفًا صاحب رؤى يدَّعي معرفة خاصة بكيفية تصريف العناية الإلهية . إذ تنتهي **التأملات** "برؤيا لعالم الملائكة" يؤكّد فيها كروزو "واقعية الأرواح والتواصل بيننا وبينهم". وتقوم فكرته عن "إشراف العناية الإلهية على أمور هذه الدنيا صغيرها وكبيرها على ما تقوله الأحلام والأصوات والدوافع والإيحاءات والمخاوف وغير ذلك من الظواهر التي قد يعتبرها الغافلون أمورًا عابرة فقط . وأقلُّ ما يقال في ذلك أن من الصعب التوفيق بين شخصية المتنبئ الواثق من "وجود العالم غير المرئي" (٣١٤) مع المستعمر العملي الذي لا يثق إلاّ بما هو ملموس ، الساعي إلى بناء حياة عقلانية متحضّرة على جزيرته المهجورة . ولعل من السهل القول إن **التأمّلات الجادة** ليست جزءًا متمّمًا لرواية **روبنسن كروزو** ، وإن الاستمرارية معدومة بين راوي **التأملات** وكروزو الذي يظهر في القصة الأصلية . (والحقيقة هي أن **التأمّلات** نادرًا ما أعيد طبعها ، ولا يكاد معظم المعجبين برواية **روبنسن كروزو** يعلمون بوجودها). وتدعونا افتتاحية **التأمّلات** لأن نعتبر حـــياة كروزو "تاريخًا رمزيًا" كتب من أجل الوعظ الديني والأخلاقي (ص xii ) . وإن حملنا هذا الكلام على محمل الجدّ فإن علينا أن نستنتج أنه تحوّل في لحظة من لحظات وحدته على جزيرته إلى متنبِّئ شبه مجنون يشطح في خيالاته شطحات لا تختلف عن شطحات المتنبِّئ الكويكري سولومُن إيگل .

## كروزو إنكليزيًّا نمطيًّا

لو أخذنا رواية **روبنسن كروزو** هي ورواية **مغامرات أخرى** ورواية **تأمّلات جادّة** معًا فإن قصة كروزو تصوّر حياة ضحية من ضحايا الانتقام الإلهي ينظر إلى نفسه تدريجيًا على أنه الوكيل الذي اختارته العناية الإلهية . وأعظم منجزاته عيشه بسلام على جزيرته ، لأن ذلك يشعره بأعظم السعادة . لكنه في الوقت نفسه مبشِّرٌ يدعو لحرب مقدسة تعمّ "العالم كلَّه . وقد رأينا كيف أن كروزو يتحوّل إلى وسيلة "للانتقام القومي" عندما يهاجم المتوحِّشين . هل يجعله "حكمُه" للجزيرة أو " أسرُه" فيها كبش الفداء الذي يتعذَّب ويكفِّر عن جرائمه الشخصية وجرائم قومه ؟

لقد لوحظ التوافق شبه الكامل بين سني نفي كروزو (١٦٥٩ – ١٦٨٧) وفترة عودة الملكية وحكم الملك چارلز الثاني مرارًا[٣٠]. وبما أن توافق التواريخ في نظر ديفو توافق تتحكّم به العناية الإلهية فإن عقاب كروزو يمكن النظر إليه على أنه كناية عن الوباء الكبير وقد [ مرّ بما يدعوه علماء النفس ] بالإزاحة*. فإنگلترة التي يخلّفها وراءه ، عاصيًا أباه دون اكتراث ، بلدٌ فَقَدَ زعيمه للتوّ (توفّي أولفر كرومْول في ٣ أيلول / سبتمبر ١٦٥٨) ؛ أما إنگلترة التي يعود إليها فهي على وشك أن تصبح البلد الذي اعتبره قد حصل على الخلاص على يدي وليم الثالث – البلد الذي ما عاد ممزّقًا تسوده الجرائم القومية ، والذي كان مستعدًا لإعادة البناء ولخوض الحروب الخارجية . وقد تفسَّر "نجاة " كروزو من تحطّم السفينة وبقاؤه على قيد الحياة خلال هذه السنين على أنهما رمزان قوميّان لأن "أوضح نمط من أنماط النجاة هو نجاة اليهود من مصر" ، حسبما يرى پول ج. كورشِنْ . وقد كان البيوريتانيون معتادين على النظر إلى وضعهم في إنگلترة وكأنه

---

* الإزاحة في علم النفس هي عملية سابقة لمرحلة الوعي للدفاع عن النفس وذلك بأن يوجه الذهن الاهتمام إلى أمور مقبولة بعيدًا عن الأمور الخطيرة أو غير المقبولة للعقل الواعي .

أسرٌ مصريّ أو بابليّ(٣١). لكن المشكلة في هذه القراءة التنميطية لرواية ديفو (وهي قراءة ظلّت غير معروفة لعصر ديفو حتى أواخر القرن العشرين) هي جهل كروزو بتعقيدات الحياة السياسية الإنگليزية وعدم اكتراثه بها . إذ لا تلعب العواطف والتوقعات السياسية أي دور في تمرّده على أبيه وتركِه وطنَه ، ولا هو يشعر بالحاجة للتعبير عن أي شعور بالتغييرات السياسية التي حدثت في البلد الذي يعود إليه بعد ما يقرب من ثلاثين سنة "كأنه غريب عن العالم كلِّه ، كأنه لم يُعْرَف هناك أبدًا " (٢٠٠) . غير أن صور المتنبّئ الديني ، والمحارب المنافح عن قضية آيديولوجية ، وكبش الفداء القومي الممكن ، وهي الصور التي تتبدّى من بين سطور رواية **روبنسن كروزو** نفسها ، تناهض صور أنماط الشخصيات المتحمّسة للوطن التي تظهر بين الفترة والأخرى في التحليلات التقليدية لشخصية بطل رواية ديفو .

بدأت الأسطورة التي تجعل من كروزو صورةً معتمدة للشخصية القومية بعد تحويله إلى بطل العُروض المسرحية الإيمائية بوقت قصير من وفاة ديفو . وأخذ اسمه ينافس الأسماء الأسطورية من أمثال وتنگتن وروبن هُدْ ، سواء على المسرح أو في الخيال القومي والعالمي إلى حدٍّ ما . وكروزو الأسطوري هذا شخص إنگليزي عملي وشخصية عالمية . وما يذكره الناس عنه هو ما أنجزه بوصفه مستوطنًا ومستعمرًا ومعلمًا لفرايْدَيْ وليس رؤاه الدينية ولا مصيره الذي جعله جوّالاً يحلم بحرب صليبية إمبريالية . وقد كنت اقتبست في الفصل الأول ما قاله وولتر سْكُتْ من بين نقّاد ديفو المهمّين عن "أن تصميمه الذي لا يتزحزح على ألاّ ينهار تحت عبء الشرور التي يمكن تجاوزها بالجهد والعمل يجعله عيِّنة لا بأس بها تمثل الإنگليزي الأصيل". وقد كرَّر هذه الفكرة بعض نقّاد العصر الفكتوري من أمثال لزلي ستيفن و وولتر رالي . فقد قال رالي مثلاً إن كروزو تتمثل فيه "روح العرق الأنگلوسكسوني" ، كما تتمثل في غزو كلٍ من الهند وأمريكا الشمالية – وهو

رأي كرّره جيمز جويس فيما بعد(٣٢). أما رأي لزلي ستيفن في بطل ديفو باعتباره "الشخصية النمطية في عصره" فيستحق الاقتباس مطوّلاً :

إنه جون بُلْ ، آكل لحم البقر ، ذو المنكبين العريضين الذي أخذ على عاتقه شق طريقه حول العالم بنفسه منذئذٍ . ألقه في جزيرة قاحلة تجدْ أنه بمثل القوّة ورباطة الجأش اللتين يكون عليهما لو كان في چيپسايْد . فهو يأخذ فى بناء بيته بهدوء ويصنع الفخّار ويزرع الحقل بدلاً من أن يجأر بالشكوى أو أن يأخذ فى كتابة القصائد الشعرية وأن يصبح صيّادًا يبحث عما يأكل أو زاهدًا دينيًا ... ويأتي أكلة لحوم البشر ليحوّلوه إلى وجبة طعام لهم ، ولكنه يقضي عليهم بالوسائل التي هيأتها له الحضارة . ولا تؤثر فيه سنوات العزلة الطويلة أخلاقيًا أو عقليًا . وهو يعود إلى وطنه مثلما تركه ، شخصًا صلبًا يحرص على المتاجرة ، تمتلئ جيوبه بالمال بشكل أو بآخر ، ويستعد للمضي في مجازفاته لزيادة هذا المال . وقد أخذ جوّه الخاصّ به معه إلى أبعد الأصقاع . واستولى على البلد الذي وجد فيه نفسه حيثما ثبتت قدمه(٣٣).

لقد جمح الخيال بستيفن هنا فنسي ما طرأ على كروزو من تحوّل ديني ، ومن تعبير عن التوبة ، وأن أكلة لحوم البشر لا يهاجمونه ولا يهدِّدونه بل هو الذي يقضي عليهم . والمقارنة بين كروزو آكل لحم الماعز وبين جون بُلْ آكل لحم البقر مقارنة مضلِّلة . ولو كان كروزو مجرد "شخص صلب يعمل في التجارة " لما ذهب إلى البرازيل ، ولما انطلق في رحلته سيئة الحظ لصيد العبيد ، ولو وجد بُل نفسه وحيدًا على جزيرة نائية وقد تحطّمت سفينته لما سمع به أحد بعد نفاد ما تبقّى معه من شراب الرَّمّ . إن ستيفن يجعل من كروزو شخصية متطابقة مع الإمبريالي البريطاني النمطي الذي يأكل "لحم البقر المحمَّر ، والمهلّبية بالبرقوق ، ويشرب الرَّمْ في المناطق الحارّة وينشد "فليحفظ الربّ حياة الملك" ويترنّم بترانيم

واتس ن(٣٤)، ولكن ما أبعد الصورة عن الحقيقة ! فكروزو لا يبدي أي رغبة في الحفاظ على ملكية البلد الذي وجد نفسه فيه . لا بل إنه يتحرّق شوقًا لمغادرته .

والشعبية التي تتمتع بها رواية **روبنسن كروزو** في جميع أنحاء العالم تدلّ على أن شخصية البطل لا يمكن حصرها بأي أمة بعينها . وهناك مدرسة نقدية أخرى تقول إن كروزو ليس جون بُل آخر بل هو ، كما قال ديفو عن "الإنكليزي الأصيل" ،

كناية ابتُكرت للتعبير

عن إنسان يمثّل البشرية (٣٥).

كانت عالمية كروزو أمرًا اكتشفه النقّاد الرومانسيون ، ولا سيّما روسو وكولرج : فكروزو في نظر كولرج "يمثّل كل البشر لأنه شخص يمكن لكل فردٍ في هذا العالم أن يحلَّ محلّه"(٣٦). وقد شاعت الفكرة القائلة إن رواية ديفو تعبّر عن المشاعر العالمية بين النقّاد السائرين على المذهب الرومانسي مثل وولتر دي لامير(٣٧) ، وبين نقاد أحدث عهدًا من المطّلعين على النقد التفكيكي ونقد مرحلة ما بعد الاستعمار بما يتضمنانه من هجومٍ على فكرة "العالمية" في الأدب . فقد قال لُوِس جيمز مثلاً إن التناقضات التي نجدها في شخصية ديفو هي " أمور أساسية في الوضع الإنساني" في نظر القرّاء الغربيين وغير الغربيين على حدّ سواء(٣٨). ووجدت سمر العطّار ، المتخصصة في الأدب العربي ، أصداء عربية في رواية **روبنسن كروزو** ، وتؤكد في معرض إشارتها لرأي جيمز جويس في الكتاب أن "الإقدام والحذر والشجاعة وعدم الاكتراث بالأمور الجنسية ، والتقوى المتوازنة

---

ن آيزك واتس (١٦٧٤-١٧٤٨) أشهر مؤلفي الترانيم الدينية في تاريخ إنكلترة .

والثقة بالنفس والمثابرة هي صفات إنسانية لا تقتصر على قوم دون آخر"(٣٩). وهناك رأي يوفّق بين هذه الآراء عبَّر عنه جيمز سَذَرلَنْد بقوله "إن كروزو قد يمثل البشرية جمعاء في الشدائد ، ولكنه قبل كل شيء إنكليزي من الطبقة الأدنى من الطبقة الوسطى يسعى لاستغلال الظروف أفضل استغلال"(٤٠). لكن هذا الرأي فيه ما فيه من إهمال للوقائع . فكروزو الذي كان الابن الثالث "لعائلة كريمة" ولم "يجرِ إعداده لمهنة معينة"(٤) يضعه فوق الطبقة التي ينتمي إليها ديفو . ومن اللافت للنظر أن تصوير شخصية كروزو (سواء من حيث كونه ممثلاً لقومه أو للعالم) يحاكي هذه الشخصية باللجوء إلى تعداد صفاته أو عمل كشف لها . وقد مثَّل الناقد الأمريكي هارفي سوادوس هذا الإجراء تمثيلاً ساخرًا عندما استشهد بتصوير ألفونْس دوديه لشخصية كروزو بقوله إنه "الإنكليزي النمطي بلا منازع بما يتحلّى به من روح المغامرة ، وحبٍّ للسفر ، ووَلَعٍ بالبحار ، ووَرَعٍ ، وإحساسٍ غريزي بالأمور التجارية والعملية ، إلخ ، إلخ "(٤١). إن هؤلاء النقاد يفعلون ما يفعله كروزو بحياته على الجزيرة فيصنعون قوائم بالصفات ذات الدلالة القومية أو العالمية ويختزلون حياة كروزو لينتظمها نظام .

يخفي تعداد الصفات التي تتسم بها شخصية كروزو في الواقع اختلافات عميقة في التفسيرات ظهرت في بعض النقد الحديث . مثلاً : هل ولد كروزو وكأنه مقدّر له أن يحكم ويستعمر أم لا ؟ يقول مانويل شونهورن مثلاً إن التحصينات التي يقيمها كروزو على الجزيرة وسيطرته على فرايْدَيْ تدلُّ على تملُّق ديفو لمثال الملك المحارب الذي تمثَّل في كلٍّ من وليم الثالث وگستافُس أدولفُس ، ملك السويد . ومن الواضح أن كروزو يفضِّل الملَكية المطلقة على حكم البرلمان(٤٢). أما ديفد تْرُتَر فيرى أن كروزو "لم يقصد منه أن يكون مستعمرًا على الإطلاق" ، ومن الواضح "أنه لا يصلح للمراكز التي تستوجب ممارسة السلطة"(٤٣). ومردُّ هذا التباين هو الاضطراب في تصوير ديفو لشخصيته لأن

صورة الملَكية المتسلِّطة التي ترسمها لنا رواية **روبنسن كروزو** صورة تتكرها رواية **مغامرات أخرى**(٤٤). وقمّة استمتاع كروزو بالملَكية التسلُطية تحدث عندما يكون وحيدًا تمامًا يمارس حكمه على ببغاء وكلب وقطة . وهو ينخرط في تعقيدات لا يريدها منذ ظهور فرايْدَيْ ، أول رعاياه من البشر . ويفقد كروزو اهتمامه بالجزيرة عندما تصبح مستعمرة حسنة التنظيم تتصل بالعالم الخارجي إلا بالقدر الذي يرضي غروره .

لا مراء في أنه يصف الوقت الذي قضاه هو وفرايْدَيْ معًا بقوله "إن السنوات الثلاث التي عشنا فيها معًا كانت سعيدة تمامًا" (١٥٩) . ولكن فرايْدَيْ يعاني من الحنين إلى الوطن ، ومن الحيرة والرعب ، ويخفِّف كروزو من تعاسته بحثّه على التقوى وبجعله يقوم بأعمال لا تنتهي لا ضرورة لها(٤٥). ويرغب فرايْدَيْ في أن يصاحبه كروزو إلى بلده ليعمل مبشّرًا هناك بينما تنشغل أفكار كروزو بالحرب ضدّ أكلة لحوم البشر . ويمثّل كل منهما صورة تستبق أبطال قصص القرن الثامن عشر الذين ظهروا في الروايات الأوروبية الفلسفية مثل قصص **كانديد** و **راسِلاس** وذلك في أنهما يبحثان عن أول طريق يجدانه للخروج من الوادي السعيد . ويتّسع مجتمعهما اتساعًا مؤقتًا صدفة عندما ينقذان شخصًا إسبانيًّا وأبا فرايْدَيْ ، تتبعهما فيما بعد جماعة من المتمردين الإنكليز فلا يتمكّن كروزو من مواصلة التصرُّف كأنه ملك مطلق السلطة . إذ يعاد تشكيل الجزيرة بحيث تصبح مستعمرةً يكون فيها هو الحاكم ، ولكنه ما إن يعيَّن في ذلك المنصب حتى يبدأ رحلة العودة إلى إنكلترة .

ويعود كروزو في **مغامرات أخرى** ليؤدّي زيارة احتفالية واحدة مدّتها خمسة وعشرون يومًا ، ويمارس وظيفته التشريعية ليحكم بين الناس ، ولكن جهوده لإصلاح ذات البين بين المستوطنين الإسبان والمتمرّدين الإنكليز تبوء بالفشل . فالإنكليز بقيادة وِل أتْكِنز يفضّلون البقاء في الجزيرة على "أن يعودوا إلى إنكلترة

ليشنقوا" (١٩٩) . ويحتاجون إلى حكم أشدّ مما يمكن لكروزو أن يمارسه . وقد كان بإمكانه أن يحوّل الجزيرة إلى مستعمرة بالمعنى المعروف "وأن يأخذ معه المدافع والذخائر والخدم والناس ليزرع ويمتلك المنطقة وأن يحصّنها ويدافع عنها باسم إنگلترة وإن يزيد عدد سكّانها" ، ولكنه يفضّل ألاّ يفعل ذلك ، بل إنه لا يسمي الجزيرة "ويتركها دون أن يملكها أحد". وهو لا يحكم الجزيرة حكمًا صحيحًا ولا يتخلّى عن الحكم لواحد من المستوطنين . ولذا فإننا لا يدهشنا أن نجد أن الجزيرة لا تنتعش لأنها تعاني من الحروب الداخلية والخارجية . ويرتضي كروزو أن يلعب دور "الملك الأبوي المسنّ " على هذه الأرض التي لا تنتمي إلى أحد لأنه "تسيطر عليه روح لا تهدأ في مكان " ، فيتركها لتكون ملجأ للخارجين على القانون ولمن تقذفهم السفن عرضًا ، لتكون بذلك كأنها يوتوپيا في حالة السقوط ، ولا مكان لها على أي خريطة (١٨٤) . و"الحقيقة" التي يسمعها عن الجزيرة بعد سنوات عديدة – وهي أن أهلها عاشوا فيها حياة بائسة وأنهم غير راضين عن بقائهم فيها (١٨٤–١٨٥) – تقابلها من الناحية الأخرى قدرته على تصوير الجزيرة تصويرًا مفرطًا في العاطفة والتمجيد بعد هجره إياها . وما يبقى في الذاكرة هو هذا التمجيدُ لها بحيث تصبح كأنها مكان مثالي وليس هو واقع الحال فيها . وقصة **روبنسن كروزو** برمّتها شاهد على هذا التمجيد الذي يكاد يصل حدّ السُّخف في أواخر رواية **مغامرات أخرى** عندما يجد كروزو نفسه وقد انقطعت به السبل في سايبيريا ، وهي الضد القطبي للجزيرة المدارية . وهنا يتباهى كروزو أمام مرافقه ، وهو روسيّ منفيّ لأسباب سياسية ، بأن سلطانه على ممتلكاته يفوق سلطان "قيصر موسكو" : "إذ لم يلق طاغية من الحبّ (وأنا أعترف بأنني طاغية) مثلما لقيته أنا ، رغم كل الخوف الذي أثرته في رعاياي" (٣٠٠) . ذلك أن مستعمرة كروزو أصبحت تنتمي الآن إلى عالم الخيال عنده ، ولا وجود حقيقيًا لها ، شأنها في ذلك شأن الجزيرة التي حكمها سانچو پانسا.

ليس كروزو بانيًا من بناة الإمبراطوريات العمليين كما تصوَّرَه كلٌّ من وولتر رالي وجيمز جويس وذلك رغم أحلامه التي حلم بها بشنّ الحروب الإمبريالية . ففي القصة الرمزية كما تصوّرها ديفو (وعبّر عنها في **التأمّلات الجادّة**) قصد من كروزو أن يجسّد الحياة بعد تفحّصها. ومن المفارقات أنه أقرب ما يكون إلى الشخصية الإنكليزية في تناقضاته التي لم تتعرَّض للفحص . فحياته وأفكاره لا تسير وفق المسار المطلوب ولا تتصف بالاتّساق بحيث تمثّل المعجزة والفوضى . ورغم كل النجاح الذي يحققه في تصوير نفسه على أنه إنكليزي هادئ يتصف بالكفاية والتفكير العملي فإنه يبقى متشرّدًا متجوّلاً ضائعًا ، نهبة للخرافات والشطحات الدينية. وهذا الشخص المهزوم ، الدونكيشوتي ، الميّال إلى الاستغراق في الخيالات ولا ينفك عن التفكير في عظمته المفقودة ومصيره التعيس هو أيضًا قصّاص مدهش . إنه يمثّل المغامر الأوروبي ، ولكن ولاءه هو لنفسه وليس لملك إنكليزي. وجزيرته ليست مستعمرة استعمرها شخص واحد بل هي أمة تعدادها رجل واحد. ومع ذلك فإن جذوره البيوريتانية لا يمكن إخفاؤها ، وهي تظهر على أوضح ما يكون في لحظات التعفّف المزعوم عن الشرب وفي لحظات نكران الذات والصراحة الموجعة . وعندما ينهب السفينة الإسبانية المحطمة الثانية فإنه ينهب الثياب والمشروبات الكحولية والأدوية والحلويات والحقائب والقطع الذهبية والنقود. ويخفي النقود في كهفه ، مضيفًا إياها لما كان قد جمعه هناك ويحلم بالعودة من إنكلترة في يوم من الأيام للحصول على هذا المال . ولكن بما أن قدميه تحكّانه فإنه يقول بقوة :"كنت مستعدًا للتخلّي عنها للحصول على ثلاثة أزواج أو أربعة من الأحذية والجوارب الإنكليزية" (١٤٠) . وهذه هي صورة الإنكليزي المتناقضة وقد تحولّت إلى لحم وعظم على يدي ديفو . فإلى جانب كروزو المستعمِر ، وكروزو المتعصّب لدينه ، وكروزو المتجوّل ، يجب أن نضع صورة كروزو الإنكليزي الدّعي كثير الشكوى والتذمّر .

# هوامش الفصل الثالث

(1) Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1701-1837* (New Haven and London: Yale University Press, 1992), 1.

(2) Joseph Addison, Sir Richard Steele, and Eustace Budgell, *Sir Roger de Coverly*, ed. John Hampden (London: Folio Society, 1967), 35.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(3) John Arbuthnot, The History of John Bull, ed. Alan W. Bower and Robert A. Erickson (Oxford: Clarendon Press, 1976), p. cii.

(4) Ibid. 9.

(٥) انظر

Jeannine Surel , "John Bull," in Raphael Samuel, ed., Patriotism: The Making and Unmaking of British National Identity, vol. iii: National Fictions (London and New York: Routledge, 1989), esp. 6-7, 9.

(6) James Joyce, Ulysses: The Corrected Text, ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior (New York: Vintage, 1986), 346.

(7) Claudio Guillén, Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History (Princeton: Princeton University Press, 1971), 79-81.

انظر الفصل الأول أعلاه .

(8) Daniel Defoe, The Farther Adventures of Robinson Crusoe, Being the Second and Last Part of his Life, ed. George Aitken (London: Dent, 1895), 319.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(9) Daniel Defoe, The Life of Captain Singleton (London: Dent, 1906), 6.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(10) Daniel Defoe, Memoirs of a Cavalier, ed. James T. Boulton (London: Oxford University Press, 1972), 125.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(11) انظر على سبيل المثال

Defoe's Review, ed. Arthur Wellesley Secord (New York: Columbia University Press, 1938), 14, 167.

عن

David Trotter, Circulation: Defoe, Dickens, and the Economies of the Novel (Basingstoke: Macmillan, 1988), 4.

(12) Daniel Defoe, The Complete English Tradesman (Gloucester: Sutton, 1987), 212.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(13) Daniel Defoe, The Consolidator, in Henry Morley, ed., The Earlier Life and Chief Earlier Works of Daniel Defoe (London: Routledge, 1889), 298.

(14) Daniel Defoe, The True-Born Englishman and Other Writings, ed. P. N. Furbank and W. R. Owens (London: Penguin, 1997), 30, 36.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(15) Daniel Defoe, "Explanatory Preface" to The True-Born Englishman in The Shortest Way With Dissenters and Other Pamphlets (Oxford: Blackwell, 1927), 23.

(16) Ibid. 24.

(17) تتكون أغنية بريطانيا من السطور ٨٩٣-٩٥٦ من النص الذي حققه فيربانك وأونز ونشرته سلسلة كتب بنگوين . ولكن هذه الطبعة تهمل البدء بفقرة جديدة عندما يعود الهجّاء إلى الكلام عند السطر ٩٥٧ .

(18) Daniel Defoe, The Original Power of the Collective Body of the People of England, in The True-Born Englishman and Other Writings, 92.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(19) Daniel Defoe, Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe, With his Vision of the Angelic World, , ed. George A. Aitken (London: Dent, 1895), p. ix.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن . وهذا هو المجلّد الثالث من "ثلاثية روبنسن كروزو التي تشمل أيضاً حياة روبنسن كروزو ومغامراته (وهذا هو الجزء الذي يعرفه الجميع) ، والمغامرات الأخرى [لروبنسن كروزو] .

(20) Daniel Defoe, Moll Flanders (London: Dent, and New York: Dutton, 1930), 236.

(21) Daniel Defoe, Roxana: The Fortunate Mistress, ed. Jane Jack (Oxford and New York: Oxford University Press, 1981), 260.

(22) Daniel Defoe, The History and Remarkable Life of the Truly Honourable Colonel Jack (London: Folio Society, 1967), 317.

(٢٣) انظر على سبيل المثال

Alan Downie, "Robinson Crusoe's Eighteenth-Century Context," in Lieve Spaas and Brian Stimpson, eds., Robinson Crusoe: Myths and Metamorphoses (Basingstoke and London: Macmillan, 1996), 20.

(24) Daniel Defoe, Robinson Crusoe: An Authoritative Text, Contexts, Criticism, ed. Michael Shinagel, 2nd ed. (New York and London: Norton, 1994) 31.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٢٥) انظر

David Fausett, The Strange Surprising Sources of Robinson Crusoe (Amsterdam and Atlanta, Ga: Rodopi, 1994), 167.

(26) Ibid.

(27) Daniel Defoe, A Journal of the Plague Year, ed. Anthony Burgess and Christopher Bristow (Harmondsworth: Penguin, 1966), 119, 249.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٢٨) لاحظ مارتن گرين أن "ديفو أو شخوصه يتظاهرون بأنهم كويكريّون في الملبس واللهجة ، ولكن من الواضح أنهم يعتبرون الكويكرية أنقى المواقف الأخلاقية" . انظر

Martin Green, Dreams of Adventure, Deeds of Empire (London and Henley: Routledge, 1980), 87.

(29) A. L. Morton, The English Utopia (London: Lawrence and Wishart, 1969), 131. Ian Watt, "Robinson Crusoe as a Myth," in Robinson Crusoe, ed. Shinagel, 299.

(٣٠) راجع البحث الآتي المتّصل بالموضوع :

Michael Seidel, "Crusoe's Island Exile," in Richard Kroll, ed. The English Novel, vol. i: 1700 to Fielding (London and New York: Longman, 1998),197.

ويرى سيدل أن كروزو يتمكن بغيابه عن إنگلترة من الحفاظ على مثل الكومنولث الرأسمالية والتوسعية .

(31) Paul J. Korshin, Typologies in England 1650-1820 (Princeton: Princeton University Press, 1982), 220.

وهناك أفكار مشابهة في

Tom Paulin, "Fugitive Crusoe," London Review of Books 23: 14 (a9 July 2001), 15-20.

(32) Walter Raleigh, *The English Novel: A Short Sketch*..., 5th edn. (London: Murray, 1911), 133.

وانظر

James Joyce, "Daniel Defoe," in *Robinson Crusoe*, ed. Shinagel, 323.

(33) Leslie Stephen, "Defoe's Novels" (1868), in Pat Rogers, ed., *Daniel Defoe: The Critical Heritage* (London and New York: Routledge, 1972), 176.

(34) Ibid. 177.

(35) Defoe, *The True-Born Englishman*, 36.

(٣٦) راجع تعليقات كولرج في

*Daniel Defoe: The Critical Heritage*, 85.

(٣٧) الإحالة في

Harvey Swados, "*Robinson Crusoe*: The Man Alone," in Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Signet edn. (New York: New American Library, 1961), 307.

(38) Louis James, "Unwrapping Crusoe: Retrospective and Prospective Views," in Spaas and Stimpson, eds., *Robinson Crusoe*, 6-7.

(39) Samar Attar, "Serving God or Mammon?", ibid. 91-92.

(٤٠) عن

Swados, "*Robinson Crusoe*: The Man Alone," 312.

(41) Ibid. 307.

(42) Manuel Schonhorn, *Defoe's Politics: Parliament, Power, Kingship, and 'Robinson Crusoe'* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 154, 162.

(43) Trotter, *Circulation*, 37.

(٤٤) هذه الملاحظة تبديها سارة سانچيني . انظر

Sara Sancini, "The Island as Social Experiment," in Marialuisa Bignami, ed., *Wrestling with Defoe: Approaches from a Workshop on Defoe's Prose* (Milan: Cisalpino, 1997). 40.

(٤٥) انظر

Ian Watt, "*Robinson Crusoe* as a Myth," 296:

"العمل الشاق هو في نظر كروزو شرط من شروط الحياة نفسها ، ولا يشير وصول فرايدي إلى زيادة وقت الراحة بل إلى زيادة الإنتاج" .

# الفصل الرابع

## روايات عن التمرّد : من ١٦٨٨ إلى ١٧٩٣

قالت المربّية عندما سألها السيد كرولي يومًا عمّا يقرأ الصغار : " سْمولِتْ". فقال بلهجة الرضا :" آه ! سْمولِتْ". تاريخه مملّ ، ولكنّه غير مؤذٍ كالتاريخ الذي كتبه السيد هيوم . هل تقرأين كتابًا تاريخيًا؟" فأجابت الآنسة روز بالإيجاب دون أن تضيف أن كتاب التاريخ الذي تقرأه هو تاريخ همفري كْلِنْكر . (ثاكِري : **سوق الأباطيل**[أ]) .

تمكّن ثاكِري في هذه الحادثة من حياة بكي شارْپ في أثناء عملها مربّيةً من أن يختار واحدةً من عدد قليلٍ من روايات منتصف القرن الثامن عشر التي لم تستعمل كلمة "تاريخ" في العنوان . فقبل نشر رواية سمولتْ **حملة همفري كْلِنكر**[ب] (١٧٧١) بثمانين سنة كان العنوان الفرعي لرواية أفرا بِنْ **أورونوكو أو العبد الملكي** هو :"تاريخ حقيقي" . وقُدّمت الروايات الشعبية التي نشرتها دِلارِڤيير مانْلي (١٦٧٠ – ١٧٢٤) وإلايْزا هَيْوود (١٦٩٣؟ – ١٧٥٦) للجمهور على أنها "قصص تاريخية حقيقية" أو "قصص أسرار حقيقية " أو حتى "تواريخ سرّية حقيقية". وقد حملت الروايتان اللتان نُشرتا بعد رواية رچردسن **پامِلا أو جزاء الفضيلة**[ت] (١٧٤٠ – ١٧٤١) عنوان **كلارسا : أو تاريخ سيدة شابّة**[ث] (١٧٤٨ – ١٧٤٩)

---

[أ] *Vanity Fair*

[ب] *The Expedition of Humphry Clinker*

[ت] *Pamela, or Virtue Rewarded*

[ث] *Clarissa: or The History of a Young Lady*

وتاريخ **السير جارلز گراندِسُن**ج (١٧٥٤) . أما رائعة فيلْدنْغ فعنوانها **تاريخ توم جونز اللقيط** ح. وقد كرّر فيلْدِنغ اللعب على المعاني المختلفة لكلمة history (تاريخ) في رواياته . ففي **تاريخ مغامرات جوزف أندروز**خ (١٧٤٢) سخر فيلْدِنْغ من كتّاب قصص الرومانس الذين يُعَنْونون كتبهم "تاريخ إنگلترة ، وتاريخ فرنسا ، أو إسبانيا، إلخ ."[1] ويدعو الرومانس في كتاب **يوميّات رحلة إلى لشبونة**د (١٧٥٥) "مُفسِدَةَ التاريخ الحقيقي"[2]. ويستخِفّ راوي **توم جونز** "من تلك الصفحات التي راق لبعض المؤلّفين الفكهين أن يسمّوها **تاريخ إنگلترة** "[3] . وهنا كانت الإشارة إلى التاريخ الذي كتبه توماس كارْت ذو الميول اليعقوبيةذ . وقد تضمّنت كتابات فيلْدنْغ المعادية للدعوات اليعقوبية كتيّبًا موجزًا بعنوان **تاريخ التمرّد الحالي في اسكتلندة**ر (١٧٤٥). وتبعه من بين روائيي القرن الثامن عشر كلٌّ من سمولِتْ وأولفر گولْدْسمِث ووليم گُدْوِن ، وكان كلٌّ من هؤلاء مؤرِّخًا بمعنى يقرب من معناها المهني الحديث . وفي نوفمبر من سنة ١٧٩١ كتبت جين أوستن ، وكانت في السادسة عشرة آنذاك ، تعليقًا موجزًا بليغًا على الكتابات التاريخية الإنگليزية بجملة تقول : " تاريخ إنگلترة من عهد هنري الرابع حتى وفاة چارلز الأول بقلم مؤرِّخ منحاز ، متحامل ، جاهل"[4] .

تشهد كتب التاريخ التي تتناول تاريخ إنگلترة شأنها شأن القواميس الإنگليزية، وسير الشعراء ، وطبعات أعمال شيكسبير المختلفة على السعي المنظم لإيجاد ما

---

ج *The History of Sir Charles Grandison*

ح *The History of Tom Jones, a Foundling*

خ *The History of the Adventures of Joseph Andrews*

د *The Journal of a Voyage to Lisbon*

ذ Jacobite . هذه الكلمة هي صفة من Jacob أي يعقوب . واليعاقبة هم مؤيدو الملك جيمز الثاني ( Jacobus باللاتينية) أو المطالبين بالعرش البريطاني بعد وفاته .

ر *The History of the Present Rebellion in Scotland*

يمكن أن يدعى "جمهورية الآداب" أو الثقافة القومية الأدبية في القرن الثامن عشر في بريطانيا . فقد أصبح من الممكن للمرة الأولى أن يجري التعرُّف على شعوب أوروبا الغربية عن طريق امتلاكها لبرنامج معرفي منفصل وللغة تضمُّها قواميس وكيانٌ منفصل من الأعمال الأدبية ومكتبة تضمّ كتبًا بعينها. واستَغَلّ الناشرون التجاريّون الطّلب على المراجع والكتب المدرسية الوطنية وتنافسوا تنافسًا شديدًا لملء الرفوف الفارغة لهذه المكتبة الوطنية المفترضة. فهناك ، بدءًا من كتاب وايت كِنت **التاريخ الكامل لإنكلترة**[ز] (١٧٠٦)، ما يزيد عن عشرين عملاً مختلفًا يحمل العنوان العام **تاريخ إنكلترة** في هذه الفترة ، يستغرق كثير منها عدَّة مجلَّدات، مع إضافة صفات مثل "حسب التسلسل التاريخيّ" ، "نقدي" ، "عام" ، "إمبريالي" ، إلى جانب كلمة "تام"(٥) . وكانت هناك ، على مستوى أدنى من هذه الكتب الموسوعية ، كتب تعليمية بدءًا بكتاب مثل كتاب جون لوكْمَن **تاريخ إنكلترة بطريقة السؤال والجواب**[س] (١٧٣٥) وانتهاءً بأعمال كتبها روائيون من أمثال أولفر گولْدْسمِث وشارلُت سمِث. وقد اعترف گولْدْسمِث أن كتابه **تاريخ إنكلترة منذ أقدم العصور حتى موت جورج الثاني**[ش] (١٧٧١) كان تلخيصًا لأعمال راپان وكارْت وسمولِتْ وهيوم . ويدلّ اختياره لمؤرّخين تتعارض آراؤهم بعضهم مع بعض على رغبته في تقديم تاريخ متوازن ، ولكن گولْدْسمِث كان مدركًا لاستحالة إرضاء جميع الأطراف(٦) . فقد كانت كتابة التاريخ في القرن الثامن عشر ، كما تدلّ موازنة السيد كرولي بين سمولِتْ وهيوم ، شديدة التحزّب ، وهكذا نظر إليها معـــاصروها . فمن الممكن بسهولة تقسيم مؤرخي ذلك العصر إلى مؤيدين للوگز أو مؤيدين للحزب التوري ، أو إلى مؤيدين للهانوڤريين أو لليعاقبة ، أو مؤيدين

---

[ز] White Kennett, *Complete History of England*

[س] John Lockman, *History of England, by way of Question and Answer*

[ش] *History of England, from the Earliest Times to the Death of George II*

للكنيسة الإنگليكانية أو للمنشقين عنها أو مؤيدين للملكية أو للنظام الجمهوري . وقد وَصَمَ السيد كرولي الميّال إلى الوگز كتاب ديفد هيوم **تاريخ بريطانيا العظمى**ص (١٧٥٤ – ١٧٥٧) بأنه "مؤذٍ " رغم أن ادّعاء الكتاب بأنه يعلو على التحزّبات ثبت مع الزمن ثباتًا فاق ادّعاء منافسيه جميعهم(٧) .

ولئن كان التاريخ متحزّبًا فلا بدَّ من وجود شيء يجري التحزُّب له. وقد أعاد أتباع حزبي الوگز والتُّوريز في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أصولهما إلى الجانبين المتحاربين في الحرب الأهلية الإنگليزية. وهذا يصحّ على كثير من أبطال الروايات بدءًا من ترِسْترام شانْدي [بطل رواية ستيرن] وفَسّ وَيكْفيلْد في رواية گولْدسمِث التي تحمل اسمه عنوانًا لها. وقد قال وليم لِكي في كتابه المعنون **القيمة السياسية للتاريخ**ض (١٨٩٢) ، أي بعد مائتين وخمسين سنة من رفع چارلز الأول رايته في نُتنگم :" نحن فرسان أو أصحاب رؤوس مستديرة قبل أن نكون محافظين أو أحرارًا "(٨) . فقد كانت الحرب الأهلية وما ترتّب عليها في نظر المؤرخين والروائيين على حدٍّ سواء هي اللحظة الحاسمة في تكوُّن إنگلترة الحديثة. وقد أكدّ التمرّدان اليعقوبيّان اللذان حدثا في سنة ١٧١٥ و ١٧٤٥ كما أكّدت الثورتان الأمريكية والفرنسية أهمية القضايا الكبرى التي ظهرت في القرن السابق. وقد تتبع المجلّد الأول من تاريخ هيوم التاريخ حتى تنفيذ حكم الإعدام بچارلز الأول في سنة ١٦٤٩ بينما تنتهي مقالة جين أوستن الهزلية بالانتصار لچارلز الأول ضد "قسوة برلمانه وسوء تصرّف ذلك البرلمان" ولا سيّما "زعماء العصابة" : كْرومْوِل وفَيرفاكْس وهامپدن ويم (٩) .

---

ص *History of Great Britain*

ض William Lecky, *The Political Value of History*

كانت أساسيات المذهب التوري الملكي قد وصفت وصفًا لا مزيد بعده لمستزيد في كتاب **تاريخ التمرّد**ط الذي أكمله مؤلفه إيرل كلارندن قبيل وفاته في سنة ١٦٧٤ ولكنه لم ينشر حتى سنة ١٧٠٢ – ١٧٠٤ . أما تاريخ الوگز الذي كتبه وايت كِنِتْ فقد تغنى بهزيمة الاتجاهات البابوية والحكم المطلق في "الثورة المجيدة " التي حدثت سنة ١٦٨٨ رغم أن إرث طغيان آل ستوَرْت طلّ حيًّا في حزب التوري وأنصار الكنيسة العلياظ(١٠). أما المؤرخ توماس كارت ذو الميول اليعقوبية، وهو المؤرِخ الذي ناصبه فيلْدنْغ العداء ، فلم يكتفِ بوصف الحرب الأهلية بأنها كارثة عظمى في التاريخ الحديث بل اعتبر أن الوگز والمنشقّين على الكنيسة الأنگليكانة قتلة الملك وبأنهم من أنصار المذهب الجمهوري في الحكم ، شأنهم في ذلك شأن البيوريتانيين وأسلافهم من أنصار البرلمان [ ضد الملك چارلز الأوّل](١١). وقد قَسَّم أولفر گولْدنسمِث تاريخ الأمة في كتابه **تاريخ إنگلترة في سلسلة من الرسائل كتبها أحد النبلاء لابنه**ع (١٧٦٤) إلى ثلاثة مراحل تقع المرحلة الوسطى منها ما بين الغزو النورمندي إلى سنة ١٦٤٩ . أما وليم گُدْوِن فقد وصف فترة حكم آل ستوَرْت في مقالة غير منشورة له بأنها "الجزء الوحيد من تاريخنا الذي يخاطب قلب الإنسان" مع أن أعلى فضائلهم "طمستها لغة التعصب والنفاق"(١٢) . وقد كتب گدْوِن في أواخر حياته أول تاريخ كامل لفترة انقطاع الحكم الملكي وذلك في كتابه **تاريخ الكومنولث الإنگليزي**غ (١٨٢٤ – ١٨٢٨). وقد ظل

---

ط *History of the Rebellion*

ظ High Church party : فريق من الكنيسة الأنگليكانية يشدّد على استمرارية المسيحية الكاثوليكية ويحافظ على المفاهيم التقليدية الخاصة بالسلطة والنظام الأسقفي والطقوس ، وهو بذلك يمثل النقيض للمذاهب البيوريتانية .

ع *History of England, in a Series of Letters from a Nobleman to his Son*

غ *History of the Commonwealth of England*

الاهتمام بالحرب الأهلية مسيطرًا على الأذهان حتى في العهد الفكتوري. ولاحظ جون بَرُو أنَّ ما لا يقلّ عن أربعة من زعماء الوگز السياسيين هم فوكْس ومكولي ، ورَسِل ، والسير جيمز ماكنتُش كتبوا تاريخًا لإنكلترة في القرن السابع عشر بينما أخذ المحافظ بنجَمِن دزريلي على عاتقه مهمة "إعادة الاعتبار لسياسات الملك چارلز الأوّل الذي كتب والده عنه كتابَ تاريخٍ يتعاطف معه فيه "(١٣).

كان الحزبان المتصارعان في الحرب الأهلية يلجآن إلى روايات عن الماضي القومي لتسويغ أفعالهما. ولذلك فإن الحرب الأهلية وما تمخَّضت عنه من نتائج اعتبرت تتويجًا لقضايا تاريخية قديمة مثل الغزو النورمندي والماگنا كارتا ، وسلطة البرلمان ، وهي كلها بقيت موضع جدل(١٤) . وقد مال مؤرخو القرن الثامن عشر إلى الاعتقاد بأن العلاقة بين الملك والشعب قد استقرَّت ، بغض النظر عن خطأ ما حدث أو صحته ، وذلك عن طريق سلسلة التمرُّد ، والعودة ، والخلع في القرن السابق . وقد استبقى كتاب هيوم **تاريخ بريطانيا العظمى** هذا التسلسل طوال سرده لعهود الملوك الأربعة من آل ستِوَرْت. ولاحظ أن البرلمانات نشأت من "موافقة الملوك" ، غير أن النظم الملكية تدين بوجودها "لخضوع الشعب الطوعي"(١٥). أما الحرب الأهلية فقد نشبت بسبب قرار چارلز الأول معاملة الأمة كما لو أنها مقاطعة احتلَّت عنوة (ص ٢٧٨). لكن انتصار البرلمان أخلَّ بالتوازن الضروري لمجتمع مستقرّ :

فما إن أخضعوا الملك حتى ثار عليهم خدمُهم وأزاحوهم عن عرشهم الزلِق. فلم يعد ثمة ما يقف عقبةً أمام ما يسعى له الطموح والتعصُّب بعد أن انتُهكت الحدود المقدّسة للقانون . وهكذا مهَّدت كلُّ ثورة ناجحة للثورة التي أعقبتها . (ص ٦٢٦).

يقارب مصطلح "الثورة" revolution ف عند هيوم هنا معناه الحديث أكثر مما نجده له عند أصحاب النظريات السياسية السابقين من أمثال هوبز ولُك . ولكن الصورة الدَّوّارة للثورات المتعاقبة التي تلتهم كلٌ منها أختها لا يمكن أن تنتهي إلاّ بنهاية محتملة واحدة هي عودة النظام (الملكية) – أي بعد اكتمال الدورة بالمعنى القديم للكلمة(١٦) . وكان الأثر الذي تركته التسوية الدستورية في سنة ١٦٨٨ هو إيقاف هذه القوة التي تدمّر نفسها ، وتحويل الصراع السياسي إلى "نقاش عابر بين أصدقاء ، لا إلى نزاع لا يهدأ ولا يقبل التصالح" ، كما ورد في مقالٍ نشره كاتب مجهول في سنة ١٧٦٩(١٧). (وقد لاحظ أن الخصوم الألدّاء في النظام البرلماني القائم على وجود حزبين متنافسين يتوجَّب عليهم أن يخاطب أحدهم الآخر بعبارة "أيها الصديق المحترم").

تحوّلت الحرب الأهلية في الخطاب الذي يداعب غرور الذات ، وعُرِف فيما بعد بتفسير الوِگز للتاريخ ، إلى عملية فَصد سبقت فترة الرخاء والتمديُن السياسي والتوسّع الخارجي . فقد قال أولڤر گولدسمِث إن مآسي الحرب الأهلية "قادت في النهاية إلى السعادة والأمن في الداخل وإلى زيادة الدقّة في القوانين ، وضمان حقوق الملك ، وضبط واجبات الرعايا ، فساد السلام كل شيء . فكأن التخمُّر السابق للمكوّنات في الجسد كان ضروريًّا للتنقية اللاحقة"(١٨) . وتمزج استعارة التخمُّر فكرة الاضطراب الشعبي مع فكرة الاستقرار والنضوج الضروريين لإيجاد ناتجٍ ذي مواصفات أعلى . وهذا الاقتباس من تاريخ گولدسمِث الذي يصرّح بميوله الملكية يشير إلى إمكان النظر إلى الأمة كأنها تمرّ في فترة تمرّد واستعادة لوضع الاستقرار على غرار ما يمرّ به المراهق قبيل وصوله إلى سنّ الرشد . وهنا نرى أن النمط السائد في الكتابات التاريخية وفي النمط السائد في روايات القرن الثامن

---

ف هذه الكلمة مشتقّة من الفعل revolve أي يدور .

عشر في إنكلترة يتداخلان في لحظات كهذه بحيث نرى أن المؤرخين والروائيين كانوا يصوّرون الأمة الإنكليزية كأنها تمرّ طقس الانتقال من فترة المراهقة إلى فترة النضوج .

يحاول گولدسميث أن يفهم التاريخ على أنه عملية طبيعية ، ويصوّر الصراع بين الملكية والنظام الجمهوري وكأنه القضية الرئيسة التي على المؤرخ الإنگليزي أن يبحثها (الجزء الأول ، ص ٦ من المقدمة). أما گدْون ذو الميول الجمهورية فقد انتقد تاريخ الملكية الدستورية التي أعقبت سنة ١٦٨٨ وقال عنه إنه تاريخ من "المفاوضات والخدع" ، ومن "الإيرادات والديون" ، ومن "الفساد والتهتّك"(١٩) . ولكنه انتقد أيضًا "لغة التعصب والنفاق السيئة" التي حاول القرن السابع عشر أن يعبّر بها عن الصراع الذي احتدم في أثنائه بين الشهوة الطبيعية والمبادئ العقلانية. وهذا يعني أن هذين المفكرَيْن كانا ينتميان إلى عصرهما – عصر التنوير لأنهما اعتبرا أن البحث عن أسباب خارقة في أمور الأمة على غرار ما فعله ديفو وأسلافه البيوريتانيون هو ضرب من العبث٢٠ . وقد قال گُدْوِن في مقالته المعنونة "عن التاريخ والرومانس" إن الروايات أو قصص الرومانس يجب أن تكتب من وجهة نظر الطبيعة التي يكتب بها التاريخ . ويجب اعتبار كاتب الرومانس "كاتبَ تاريخٍ حقيقيٍّ" ، "والتاريخ الحقيقي يتشكّل من رسم الشخصية الإنسانية المتّسقة ومن عرض الشاكلة التي تتصرف بها الشخصية في الظروف المتعاقبة"(٢١) . لكن گولدسميث وگدْون لا يلتزمان عندما يكتبان الرواية بالمبادئ الطبيعية في بناء الحبكة . فرواية **قسّ وِيكفيلْد** تعتمد ، كما تعتمد روايتا **جوزف أندروز** و **توم جونز** على الصدف وتحقيق العدالة بحيث ينال المسيءُ العقابَ والمحسنُ الثوابَ ، بينما غيَّر گدْوِن خاتمة روايته **كَيلِبْ وِلْيَمز** لتنتهي الرواية نهاية تنعكس فيها المصائر انعكاسًا سببُه العناية الربّانية .

ولئن توجَّب على الرواية أن تكون ضربًا من التاريخ حسبما ارتأى أصحاب النظريات في القرن الثامن عشر فقد ارتدى التاريخ أحيانًا رداء القصص . والأصول الكامنة خلف الرواية وقصة الرومانس التاريخيَّتين معقّدة ، ولكن أحد العوامل هو اللجوء إلى القصص الرمزية وإلى الأماكن والأزمان البعيدة للتهرُّب من الرقابة الممكنة . وهذا ما نراه في أعمالٍ مثل **الأميرة كلوريا أو قصة الرومانس الملكية** لبيرسي هربرت و **رسائل غرام** لأفرا بن اللتين تناولناهما في الفصل الثاني . وقد أوضح هربرت في الاستهلال الذي يتصدّر الطبعة الموسَّعة (١٦٦١) من رواية **الأميرة كلوريا** ، وهي روايته الرمزية التي تتناول الحرب الأهلية من وجهة النظر المناصرة للملكية ، أنه أضاف "عدة أنواعٍ من المبتكرات والخيالات" لقصته التاريخية لأسباب جمالية من ناحية وبغرض استكمال الجانب التاريخي . فقد كان ثمة تاريخ للعواطف الخاصّة غير المسجّلة مثلما كان ثمة أحداث عامة. كذلك فإن الأحداث المألوفة في العالم لا تصل دائمًا إلى ذروة تبلغ من الحدّة مبلغًا يشحذ شهوة القارئ ، بينما تحقق الأمور المتخيّلة ذلك تحت راية الرومانس"[٢٢] . وهذا يعني أن قصص الرومانس يمكن أن تخدم أغراض الدعاية السياسية ، والوعظ الأخلاقي ، والتسلية ، والتعليم التاريخي في آن واحد. وقد غدت الروايات التي تدّعي أنها روايات حقيقية تغيَّرت فيها أسماء الشخصيات حفاظًا على السرّية روايات ذات شعبية متزايدة .

كانت الروايات التي تدّعي أنها قصص "حقيقية" أو قصص "تكشف أسرار" ما حدث في أوائل القرن الثامن عشر هي في العادة قصص غرام مثيرة تستمدّ مادّتها من الأعمدة المخصصة لأخبار المجتمع وأخبار الجرائم في الصحف . فقصة إلايزا هَيْوود المعنونة "الزواج المزدوج" (١٧٢٦) مثلاً هي قصة "تكشف أسرار" زواج رجل من امرأتين تجري في مجتمع التجّار في مدينة بلمث . والهوية الخاصة بالشخصيات الرئيسة تتخفّى تحت أسماء مستعارة هي بلكور وألاثيا

ومرِتامين(٢٣) . وسواء أحدثت أحداث الرواية التي تنتهي بانتحار مزدوج في بِلِمُث (أو أي مكان آخر) فإن ذلك ليس بذي أهمية . أما القرّاء فكان يُتَوقَّع منهم تصديقها . وقد ظلّت الحدود الفاصلة بين القصة والأخبار الصحفية حدودًا يسهل اختراقها منذ أيام هَيْوود حتى يومنا هذا .

وقد تكون رواية **الأميرة كلوريا** قصة رمزية سياسية ، وقد تكون قصة "الزواج المزدوج" قصة مثيرة تعتمد على إخفاء الأسماء الحقيقية ، ولكن رواية أفرا بن **أورونوكو أو العبد الملكي** (١٦٨٨) رواية محيّرة . فالرواية تبدأ بوصفٍ لأهالي سورينام الأصليين وبشرح لتجارة العبيد يبدو كما لو أنها وصفُ شاهدٍ عيانٍ لتمرّد العبيد في المستعمرة البريطانية السابقة التي استولى عليها الهولنديّون فيما بعد . (هناك أيضًا أحداث من نوع الأحداث التي اعتدنا عليها في قصص المغامرات التي تكتب عن المستعمرات ، كمغامرة صيد النمر وحملة الصيد التي تجرّد لصيد السمك على أن تستخدم المستعمرة خلفيَّة لبعض الأحداث المثيرة بعنفها مثل مشهد قتل أورونوكو زوجته ومحاولته شقّ بطنه (وهنا يقبضون عليه وهو يحاول ذلك ويخيط الطبيب بطنه) . ويجري بعد ذلك تعذيبه وتقطيعه وحرقه على يد ملاّك المزارع البريطانيين على مرأى من أم الراوية وأختها.

وهذا الإعدام من وجهة نظر الراوية إعدام غير قانوني لأنه يجري في الفترة الفاصلة التي غاب في أثنائها مالكُ أورونوكو ، الذي هو أيضًا حاكم المستعمرة . أما قبل نقل أورونوكو إلى سورينام فقد كان أمير كورامانتين في غرب أفريقيا ، وكان بعض رفاقه من العبيد وبعض المزارعين البيض يعترفون بمكانته الملكية . وقد سمّي باسمِ قيصر ، وهو اسم العبودية . ومع أنه كان قائد التمرّد فإن قتله يمكن اعتباره قتلاً لشخصية ملكية . ويقسم صديق الراوية العقيد مارتن "أنه يفضل رؤية أعضاء محاكمي أورونوكو المقطعة على أن يرى أعضاء

أورونوكو في مزرعته"[٢٤] . وهذا يعيد إلى الذاكرة مصير قتلة الملك من الإنگليز الذين امتدت بهم الأعمار ليحاكموا ويعدموا بعد عودة الملكية في سنة ١٦٦٠.

يمكن القول إن رواية **أورونوكو** هي بوجه عام قصة رمزية ذات توجُّه ملكي . وهي تصوّر كورامانتين كما لو أنها صيغة رعوية شرقية من بلاط أوروبي ، وفيه يكون أورونوكو بسبب ما تلقّاه من تعليم ملكي هناك "قد سمع بالحرب الأهلية الإنگليزية وبالموت المحزن لملكنا العظيم ، وكان يتحدَّث عن تلك الحادثة حديثًا ينمّ عن فهمه العميق للظلم الذي حدث ولمقته لذلك الظلم" (٨٠). وقد قال بعض الباحثين مؤخرًا إن **أورونوكو** تماثل أحداثها أحداث سنة ١٦٨٨ ، وهي سنة نشر الرواية ، وكذلك أحداث سنة ١٦٤٩ ، وهي السنة التي يزوّدنا إعدام البطل بإشارة صريحة لها. وهكذا فإن موقف أورونوكو بوصفه "عبدًا ملكيًا " قد يشير إلى معضلة جيمز الثاني الذي كان ملكًا كاثوليكيًا لبلد بروتستنتي ، بينما قد يستبق سقوط سورينام في أيدي الهولنديين السقوط المتوقّع لملك آل ستِوَرْت لصالح وليم أوف أورَنج الهولندي[٢٥] . غير أن رواية **أورونوكو** تتابع ما تعبّر عنه مسرحيّات بن التي تصرّ على التفوّق الأخلاقي والاجتماعي والجنسي الذي يتمتع به "الفرسان المنفيّون" وعلى الطغيان والنفاق اللذين يتّسم بهما المغتصبون من ذوي الرؤوس المستديرة الجبناء[٢٦] .

لكن مسألة ما إذا كانت أفرا بِن زارت عالم سورينام "المجهول" في عقد الستينات من القرن السادس عشر ، أو ما إذا كانت قد حدثت ثورة للعبيد هناك ، تبقى سرًّا من الأسرار. وهل تضم رواية **أورونوكو** عناصر من "التاريخ الفعلي" للطغيان الامبريالي مع مغزى سياسي محلّي أم أن المغزى ألصق بقصة الرومانس الدموية التي تجري أحداثها في بلاد بعيدة غريبة ؟ وهل لذلك أهمية أصلاً ؟ إن قصة راوية **أورونوكو** التي تفشل في الحيلولة دون الحكم على بطل القصة وإعدامه ، هي قصة ثانوية بالغة الأهمية . فهي ممزّقة – بحكم كونها أنثى لا حول

لها ولا قوة – بين مشاعرها نحو الشهيد الملكي ونحو أعدائه الساعين للانتقام ، ولكنها قادرة على الأقل على استعمال قلمها لتروي قصة أورونوكو. وتقدّم لنا قصة الرومانس السياسية هذه التي كتبتها بِنْ سابقةً لها دلالاتها لروايات لا حصر لها نشرت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر استعملت لغة العبودية والتمرّد لوصف وضع النساء الشابات المحبوسات ضمن أسوار البيوت . ولئن كان "العالم المجهول" الذي كتبت عنه بن هو عالم المستعمرات فإن العالم المجهول الذي كتبت عنه رچردسن وفيلْدِنْغ ومن تبعهما هو عالم العائلات الموسرة المجهول.

وإذا ما استخدمنا مصطلحي كونگريف في مقدمته لرواية **المتخفِّية** (١٦٩٢) فإن **أورونوكو** ليست رواية بل رومانس . فهي تتحدث عن "حبّ لا يتقلّب مع تقلّبات الزمن" وعن "شجاعة لا تقهر" وعن بطل ملكي ينشغل بأحداث "غير عادية" "ليس لها مثيل". وهي تفتقر إلى "الطبيعة المألوفة" التي نجدها في القصص الحديثة[٢٧] . وأول روايات تاريخية إنگليزية حسب تعريف كونگريف هي القصص التي كتبها ديفو على لسان معاصري أحداثها الذين شاهدوها بأعينهم ، ألا وهي قصص الحرب الأهلية وفترة عودة الملكية ، ومنها **مذكرات فارس** ، **ويوميات عام الوباء** . وقد حسب قراء **المذكرات** التي طبعت سبع مرّات قبل عام ١٨٠٠ ، أنها وثيقة حقيقية عن الفترة التي تناولتها ، عزيت أحيانًا للعقيد أندرو نيوپورت من شرْپشَر وقد ظهر اسم ديفو على الكتاب أول ما ظهر سنة ١٧٦٤ ، لكنه حذف فيما بعد . ولم يدخل الكتاب في أعمال ديفو المعتمدة إلاّ في القرن العشرين[٢٨] . ويبدأ الراوي الكتاب بمقدمة يدّعي فيها أنه إنما يصحّح أخطاء وردت في كتاب **تاريخ التمرّد** الذي كتبه كلارندن ، وهو كتاب سرق منه ديفو دون حسيب . ويدّعي الفارس في النصّ معرفته بأسرار ما كان يدور من نقاش في معسكر أنصار الملك

قبل معركة مارستن مور ، وندم جارلز الأول بعد هزيمته في نَيزْبي[ق] . ويضيف ملحقًا يضمّ "ملاحظات وتعليقات" خرافية تقدّم نظرية عن أن الانتقام سيلحق بالملك أو رجل الدولة "في اليوم نفسه من الشهر نفسه" الذي اقترف فيه أعظم جرائمه (٢٧٢) ، ويكشف عن العدالة الربّانية التي ستتحقق جرّاء الحرب وما ستتمخّض عنه من نتائج . وينتهي السرد كما ينتهي في رواية **الأميرة كلوريا** مع عودة الملكية ، وهي الحادثة التي تضع حدًّا للمنازعات على الجانب البرلماني بحيث "ينهي الحربَ المعسكرُ الذي بدأها" (٢٧٩) .

ويتشكّل نسيج **مذكرات فارس** وإلى درجة أعلى نسيج **يوميات عام الوباء** من طريقة في رواية الأحداث تعتمد على التفاصيل والتوثيق الدقيق . ويمهد أحد النصّيْن للسِّيَر الذاتية الحديثة بينما يمهّد الآخر للكتابة الصحفية الحديثة . ومع أن تشكيل ديفو لأحداث هذه القصص لا يظهر للعيان فإن الهدف هو كشف يد العناية الإلهية التي ترتب الأحداث ترتيبًا معينًا رغم ما يبدو عليها من خضوع للصدفة. ولذا فإن المفارقة هي أن مذكرات الفارس تنتمي إلى التراث البيوريتاني الذي يستمدّ مادّته من المعتقدات الشعبية والتصوّرات الرؤيوية الهادفة لإثبات العدالة الإلهية التي تكمن خلف الأحداث اليومية. وسيدخل ذلك فيما بعد في مفهوم "العدالة الشعرية" التي اعتمدتها الرواية الكلاسيكية الإنكليزية التي تنتهي الأحداث بحيث يلقى المسيءُ عقابه والمحسنُ ثوابه. وقد زوَّدَنا ملْتن بالمقابل الأعلى لذلك في ملحمتيه الشعريتين، اللتين كتبهما بعد عودة الملكية ، وهو المقابل الذي ينقل فكرة التمرّد السياسي الذي تعقبه عودة من الأرض للسماء . ويبدو أن **مذكرات فارس** تريد أن تقول إن الله سيعاقب أولئك الذين تشكّل أفعالهم على الأرض تمرّدًا ضد النظام الإلهي رغم من ما يرافق السياسة من خطأ أو صواب . ولكن ما الذي

---

[ق] قرية في وسط إنكلترة حدثت بقربها المعركة الحاسمة التي هزمت فيها قوات الملك جارلز الأول في سنة ١٦٤٥ .

يشكّل تمرّدًا على النظام الإلهي؟ وإلى أي مدى يسند الله سلطة الملك على رعاياه أو سلطة الأب على عائلته؟ يقف هذان السؤالان اللذان نوقشا نقاشًا ساخنًا في الفلسفة الأخلاقية والسياسية وراء الموضوع الأدبي الكلاسيكي المتعلّق بثورة الشباب ضد السلطة التعسّفية (وهذا موضوع ممتدّ من الدراما القديمة إلى الرواية الحديثة).

## الآباء والبنون

يصف باختين عالم الملحمة التقليدية بأنه "الماضي القومي البطولي ... عالم "البدايات" و"الأوقات الذُّرويّة" في تاريخ الأمة ، عالم الآباء ومؤسسي العائلات"(٢٩). أما عالم روايات القرن الثامن عشر كما يتمثل في روايات فيلْدِنْغ ورچردسن فهو عالم الأبناء والبنات الذين قد يعرفون آباءهم وقد لا يعرفونهم . وتولد شخصيات هذه الروايات في العادة وهي تتمتع بموقع على شجرة العائلة ، وهو موقع قد يكون صحيحًا وقد لا يكون . فحتى توم جونز يكتسب مثل هذا الموقع بحكم أنه وجد على سرير السيد أولويرْذي . وتتجاذب شخصيات هذه الروايات نزعتان متناقضتان بحكم خضوعها للسلطة الأبوية في فترة النموّ الأولى : الحاجة للتمرّد والحافز الدّاعي لقبول العرف السائد – على هذه الشخصيات أن تختلف عن "الآباء" وأن تكرر ما مثّله هؤلاء الآباء . وهناك نسبة تلفت النظر في عدد الروايات الإنكليزية الكلاسيكية التي تدور حول أزمة التحوّل من جيل إلى جيل وانتقال الأملاك عن طريق الإرث أو الزواج . ففي روايتي **پامِلا** و**جوزف أندروز** كان فيلْدِنْغ ورچردسن أول من مهّد الطريق للرواية التي تنتهي باستقرار جيل جديد مثلما أن التاريخ التقليدي كان يركّز على تعاقب الملوك والملكات على العرش . وتنتهي هذه الروايات وأبطالها لا يزالون في الأغلب يتمتعون بالشباب ، ويحتفظون بقدر من البراءة ، وهذا ما يماثل علاقة الرواية بالملحمة التي تشبه إلى حدٍ ما علاقة الابنة

بأمِّها . ومغادرة توم جونز لمسكن طفولته في پاراداٻز هول يعيد إلى الذاكرة قصة سقوط آدم ، ولكن توم يبقى حتى آخر مغامراته طفلاً من حيث التجربة ، على عكس آدم كما صوّره ملْتن.

لم تجد الرواية الإنكليزية نفسها بعد فيلْدنْغ ورچردسن مضطرة للاعتذار عن انشغالها بالأمور العائلية أو المحلية الضيقة أو غير التاريخية (كما قالت جورج إليُت في آخر روايتها **مدلْمارْچ**[ك]) ، وذلك بسبب هذه العلاقة بينها وبين الملحمة التي تشبه علاقة الأبناء بالآباء . فمؤسّسو الأمم والقادة العسكريون العظام من أمثال قيصر والإسكندر ينتمون إلى الماضي البعيد ، أما فضل الرواية الحديثة فهو أنها معاصرة بحيث تحدث أحداثها في مكان معيَّن وفي وقت قريب جدًّا . وإن كان البطل والبطلة قد حصلا على إرثهما للتوّ فمن حقّهما أن يتصرّفا به قدر ما تصرّف به أسلافهما أو أكثر . وهكذا فإن الرواية تصوِّر شخصياتها وهي تنمو ، وتصوِّر ما لدى هذه الشخصيات من قدرة كامنة على التصرُّف الناضج وليس النضج نفسه . وليس هنالك من احتمال لأن نُدعى للحكم على ما إذا كان توم جونز مثلاً سيحقق ما نتوقَّعه في تحقيق ما دعاه أحد النقّاد "موقعه المسؤول في نسيج الحياة القومية الإنگليزية". فالرواية تتركه في الموقع الذي كسبه ، وذلك أنه هو الوريث الشرعي لكلٍّ من أولويزذي ووِستِرن[٣٠] . وهذه المرحلة التي تسبق مرحلة النضج هي أيضًا المرحلة التي تجد العائلة نفسها فيها من حيث علاقتها بالدولة ، وهي المرحلة التي تصورها روايات فيلْدِنْغ ورچردسن ومن جاء بعدهما تصويرًا ضمنيًّا . وتتصل العائلة والدولة في النظرية السياسية التقليدية بالمماثلة بين سلطة الأب وسلطة الحاكم ، وهي التي يشكل الاقتباس الذي أوردناه عن باختين مثالاً عليها. فالعائلة هي أصل الدولة وصورتها المصغَّرة . والرواية الإنگليزية التي تتخذ من

---

ك *Middlemarch*

العالم العائلي مركزًا لها تعكس العالم السياسي الأوسع وتضمّ الجوهر الذي تتشكّل منه الدُول . والعائلة التي تصوّرها الرواية تمثّل الدولة مصغّرةً في وضعها الجنيني.

وعندما وصف هوبز في **اللوياثان** (١٦٥١) العائلة بأنها "مملكة صغيرة"[٣١] فإنه كان يكرّر مفهومًا تعود أصوله إلى أفلاطون وأرسطو . وقد كان من رأي كِكِرو (شيشرون) أن العائلة "هي أساس الحكم المدني ، أو قل حضانة الدولة"[٣٢] . وبينما حاول بعض المفكِّرين ومنهم هوبز أن يميّزوا بين حكم الدولة وحكم العائلة فإن الدفاع عن الحكم المطلق في القرن السابع عشر استمدّ الواجب السياسي من سلطة الأب على عائلته : فما دامت العائلة بطبيعتها ملكية مطلقة فإن ذلك يجب أن يصحّ أيضًا على الدولة . وقد استعمل جيمز الأوّل في نهاية القرن السابع عشر هذه المماثلة الأبوية ليؤكد أن الرعايا لا يحقّ لهم قانونًا أن يتمرّدوا على حكّامهم . وسوّغ السير روبرت فِلْمَر موقفه الداعم للحكم المطلق بعد خمسين سنة بالطاعة المفروضة على كل البشر لأبيهم الأوّل آدم[٣٣] . وقد سخر لُك في كتابه المعنون **رسالتان في الحكم** من أفكار فِلْمَر الأبوية مع أنه ظل يقيم حججه على أساس قيام المجتمع أصلاً على "الاتِّفاق الطوعي بين الرجل والمرأة" الذي مثّله كلٌّ من آدم وحواء ، الحاكمين المشتركين للعائلة الأولى[٣٤] . وبينما رأى فِلْمَر أن سلطة الأب على بنيه تمتدّ نظريًا إلى مدى حياتهم فإن لُك والمؤرخ جيمز تِرِل المنتمي إلى الوِگز أكّد أن الأبناء لا يخضعون لسلطة آبائهم المطلقة إلاّ في الفترة السابقة على بلوغ سنّ الرشد ، وهي فترة تمتدّ حسب رأيه إلى حدٍّ أقصاه سن الخامسة والعشرين . وهكذا فإن الدفاع الأبوي عن الملكية المطلقة تقوَّض فكريًا ، مع نهاية القرن السابع عشر ، ولم يعد ذا موضوع بعد سقوط آل ستُوَرْت[٣٥] . وقد أصبح من الممكن بعد سنة ١٦٨٨ أن يعتبر قول لُك بأن المَلَكية المطلقة "لا تتفق

والمجتمع المدني" (٣٦٩) أساسًا للفخار القومي ودليلاً على تفوق إنكلترة على فرنسا وغيرها من الشعوب الأوروبية .

كان وولتر شاندي ، أبو تْرِستْرام ، واحدًا من أواخر تلاميذ السير روبرت فِلْمَر ، ومن المؤمنين بالملَكية المطلقة في كلٍّ من الدولة والعائلة . والسيدة شاندي ضحية طغيان وولتر : عليها مثلاً أن تبقى في البيت لتخيط لزوجها بنطلونًا بينما ينطلق بقية أعضاء العائلة في رحلتهم الكبرى [في أنحاء أوروبا] . لكن سلطة وولتر على تْرِستْرام تبلغ من الضعف حدًّا لا يستدعي التمرّد . وتقوّض رواية **حياة تْرِسْتْرام شاندي وآراؤه** (١٧٥٩ – ١٧٦٧) سلطة وولتر الأبوية تقويضًا يبلغ من حسمه أن الرواية تهيِّئ لمشهد خصي كلٍّ من تْرِسْترام والعم توبي . والنتيجة هي هزيمةُ قانونِ الأب وانتصارٌ يتّسم بالمفارقة لفكرة كون الرواية سردًا لأحداثٍ لا تُعقَل ولفكرة كونها ابنةً مشاغبةً للملحمة القديمة .

تعرّض قانون الأب على مستوى الجدل السياسي للنقد على يد كتّاب من أمثال مَيري أستِل ذات التوجّهات النّسوية . فقد بحثت هذه الكاتبة فضيحة إخضاع النساء "للطغيان البيتي" عند الزواج(٣٦). ولكن التجريدات السياسية التي تلبس لبوس التقوى الدينية حول العائلة كان قد جرى العمل على تقويضها في الأدب ، ولا سيّما في المسرح الكوميدي ، منذ البداية. فقد صوّر أرستوفانيس نساءً يتمرّدن على أزواجهنّ ، ووضعت الكوميديا الجديدة في كلّ من اليونان وروما الرغبات الصحّية التي يشعر بها جيل الشباب ضد الموانع التي يضعها الآباء المتسلّطون الذين يرفضون التسليم بأن فترة القصور انتهت وأن قانون الأب لم يعد ساري المفعول . والصراع بين الأبناء الحكماء والآباء الحمقى مصدر للمأساة أيضًا ، كما هو الحال في مسرحيتي **روميو وجولييت** و**الملك لير** ، ولكنه كثيرًا ما يؤدّي إلى مواقف هزلية يحاول فيها الآباء الخَرِفون أن يحبسوا بناتهم خلف الأبواب المغلقة . والصورة التي تقدّمها المسرحيات الكوميدية التقليدية للعائلة هي صورة تسود فيها

الفوضى والتمرّد واختلال النظام وليست صورة الوئام الملَكي الذي تَصوَّرَه المنظِّرون السياسيون . والزوجات والأبناء والخدم هم الذين يكسبون تأييد النظارة وذلك بتحدّيهم للسلطة الأبوية أو بتجاهلها . ويأمل الأزواج والزوجات ، أو الأبناء والآباء ، في أفضل الحالات ، بالمصالحة في نهاية المسرحية بمعونة الخدم الذين تكمن مصلحتهم في توطيد دعائم الحياة العائلية المستقرة الناجحة . والصراعات العائلية التي نجدها في روايات فيلْدِنغ ورچردسن ومن جاء بعدهما مستمدَّة من تراث تمرُّد الشباب على المسرح وفي الثقافة الشعبية إلى جانب الجدل الفلسفي المتعلِّق بحدود السلطة الأبوية.

وثمة امتداد في النسب بين الكوميديا اليونانية والرومانية الجديدة وبين المسرحيات الكوميدية التي كتبت في فترة عودة الملكية ، وهي المسرحيات التي تزخر بكنايات الطغيان والعبودية والتمرّد والحرية[٣٧] . ومن الممكن النظر إلى المسرح في تلك الفترة ، وهو مسرح عُرِفَ عنه التحلُّل على غرار التحلّل الذي يُسمَح به في المواكب الاحتفالية (الكرنڤالات) على أنه صمّامُ أمانٍ سياسي يسعى إلى تقويض الملَكية التي استعادها آل ستِوَرْت وإلى ترسيخ دعائمها في آن معًا. والنقّاد الحديثون يميلون إلى قراءة السعي المحموم لإشباع الرغبات في مسرحيات أواخر القرن السابع عشر على أنها غطاء للقصة الرمزية القومية[٣٨] . وتبرز الخلفية الأرستقراطية المناهضة للتوجّهات البيوريتانية ، وهي الخلفية التي اتصف بها المسرح في تلك الفترة ، فكرتين مختلفتين عن الحرّية تتصارعان في كلٍّ من المسرحيات وروايات التودّد والإغراء . فهناك من ناحية حقّ التحرر من ظلم الآباء ، وهو التحرر الذي يطالب به العشاق الشباب الذين تجاوزوا مرحلة البلوغ الجنسي ويدّعون أنهم وصلوا سنّ الرشد ، وهناك "الحرية" الأرستقراطية التي لا تحدّها حدود والتي يمارسها المتحررون (أو المتحلّلون) والفرسان ، وهي حريّة تتطلّب (مهما كان معناها في التطبيق العملي) الخضوع التامّ لطغيان الرغبة

الجنسية ، أي النقيض المنطقي للحرية . فهذا فِلانْدر في رواية **رسائل غرام بين أحد النبلاء وأخت زوجته** يتخيل كيوبد قائدًا متمرّدًا يسود الآن "ملكًا مطلقًا" في نفسه بعد " ألف صراعٍ" مع "الطاغية" الذي يُدعى الشرف(٣٩) . وتصف السيدة مارْوود في مسرحية **حال الدنيا** لكونگريڤ الحبَّ بقولها إنه "طاغية طغيانُهُ مشروعٌ"، وهو "سيستعيد سلطانه على قلوبنا"(٤٠). أي إن الحب المتحرر (المتحلل) يمزج ما بين الحرص على الحرية الشخصية المتسمة بالأنانية وبين شكلٍ منحطٍ من أشكال عبادة القوَّة : إذ إن عبد الحب المزعوم ينوي في الواقع استعباد الآخرين. والصراع بين الحرية بمعناها المعروف (أي بوصفها تحرُّرًا من القهر) وبين التحلل القسري ظلَّ مصدرًا من مصادر الكوميديا في كلِّ من مسرحيات فترة عودة الملَكية وفي روايات فيلْدِنْغ فيما بعد – كما في محاولات المداعبة الجنسية التي تسعى لها الليدي بُوبي مع جوزف أندروز . لكن هذا الصراع نفسه يتناوله رچردسن تناولاً مسهبًا ومأساويًا في روايته **كلاسا** حيث يحاول لفليس أن يحرّر كلاسا من طغيان عائلتها ليخضعها لحكمٍ أقسى وأشد وحشية.

## سامْيُول رچردسن : الفضيلة والتمرُّد

قال سامْيُول رچردسن إنه أصبح روائيًا بالصدفة(٤١) بعد أن قضى ثلاثين سنة من العمل الذي ارتقى به إلى قمَّة مهنة الطباعة في لندن. وقد ولد في سنة ١٦٨٩ لعائلة من الطبقة الوسطى . وكان من مناهضي الميول التحرُّرية (التحلُّلية) لدى الطبقة الأرستقراطية ، وهي الميول التي عبّرت عنها روايات أفرا بن ودلارڤيير مانلي وإلايزا هَيْوود. وعندما وصل سنّ الخمسين وكان لديه أربع بنات كتبت لهن الحياة من بين أطفاله كتب رواية **پامِلا** "لزرع مبادئ الفضيلة والدين" في أذهان الناشئة ، وليقدّم بديلاً عن "الروايات المؤذية وقصص الرومانس غير المفيدة

"التي اعتبرها "سُمًّا يسمّم عقول البنات"[٤٢]. ففي القصة التي كتبها استكمالاً لتلك الرواية بناءً على طلب القراء الشديد تستذكر البطلة كيف أن سيّدتها انتقدت الكتب التي كانت تقرأها لأنها كانت تخشى من تعريض أذهان المراهقات "للقصص التي تسرف في الأوصاف التي تُذكي الشهوات"[٤٣] . فپاملا ومؤلف قصّتها يؤمنان بالمعتقد البيوريتاني القائل إن القصص يجب أن يكون لها أثر الأمثال الوعظية وأن تنجح في امتحان الدروس الأخلاقية . ومن هنا جاء العنوان البديل للرواية : **جزاء الفضيلة** . غير أن رچردسن تجاوز حدود المثل الوعظي البيوريتاني ، فأبدع نوعًا من القصص التي تمتلئ بالمواقف الميلودرامية المشحونة وبالعواطف المشبوبة التي تقف بيئتها العائلية على الطرف المناقض للطرف الذي تقف عليه قصص الرومانس بما تفتعله من أجواء تجري فيها الأحداث "**العجيبة الغريبة**". قد تكون روايات رچردسن مملوءة "بالحـــب والتعقيدات الغرامية" (**پاملا** ٢ : ٤٦٢) ، ولكنها لا تتناول علاقات الحبّ المعقّدة بين أمـــراء أقطار من صنع الخيال ، على غرار ما تجده في رواية **الأميرة كلوريا** أو رواية **كلوراتا** (١٧٣٩) التي تضع عبارة **الفضيلةُ منتصرةً** في عنوانها الفرعي ، والتي لا يعرف مؤلفها[٤٤] .

يولد أبطال رچردسن وقد ورثوا أملاكًا أو أراضي أو يطمحون إلى وراثتها. فنجاح پاملا في جعل السيد (ب) يلتزم بوعده بالزواج منها يرفعها إلى طبقة ذات أصل كريم . والسيد هارلو كريم المحتد رفيع التعليم وزوجته ابنة ڤايكاونت[٤٥]. ويتطلّع ابنهما جيمز للحصول على لقب من ألقاب النبلاء . وترتقي هاريِتْ بايرُن في آخر رواية كتبها رچردسن من طبقة السادة إلى الطبقة الأرستقراطية عندما تفلح في الزواج من صاحب لقب البارون القابل للتوريث السير چارلز گراندِسن رغم تورط هذا الأخير في علاقة رومانسية مع كْلِمنْتينا پوريتا ، "أكرم الشابات الإيطاليات محتدًا"[٤٦] . وقد يمكن القول إن اهتمام رچردسن بالطبقات العليا جوهري لمشروعه الخاص بالإصلاح الأخلاقي ولموقفه المناهض للتحلُّل

الأخلاقي. فهو في **پامِلا** على سبيل المثال يفضح سوء استخدام القوّة التي تسمح للأغنياء بمعاملة الفقراء كما يحلو لهم وينتقد غلظة أخلاق الطبقات العليا في تصويره انغماس الورثة المسرفين والفاسدين الأرستقراطيين في الشرب والزنى "والصيد ، وسباق الخيل ، والمراهنات على مصارعات الدّيوك ... وفي الإكثار من تلفّظ البذاءات واللعنات" (**پامِلا** ٢ : ٢٠٣) . لكن شعبية قصص الرومانس عَنَت في الوقت نفسه أن الناس إنما كانوا يريدون القراءة عن طبقة السادة والأرستقراطيين ، وكان رچردسن مسرورًا لتلبية رغباتهم . ومهما يكن من أمر فإن السيدات والسادة الذين تحدَّثت عنهم رواياته هم عماد شعبه القصصي – هم الطبقة الوحيدة التي تمكّنها سعة معرفتها وتجاربها من التحدّث نيابة عن ذلك الشعب .

هناك عبارة من عباراته تَعْلَق في الذاكرة على أنها تحمل بصمته رغم أنها عبارة ترد كثيرًا عند فيلْدِنْغ وجَين أوستن ، وهذه العبارة تعبّر عن إحساس رچردسن بحقّ الطبقة الحاكمة وواجبها في التحكّم بقِيَم الأمَّة . فعندما تكون پامِلا خادمةً يشاعُ عنها أنها "أجمل نساء المقاطعة"[٤٧] . وهذا وصفٌ لشخصٍ من طبقة متدنِّية لا يجوز توسيع الرقعة الجغرافية التي تجري المقارنة فيها . ولكن سيدها ، وهو السيد (ب) ( وهو أدنى أبطال رچردسن الذكور الثلاثة مرتبة) هو عضو في البرلمان ، وله ضِياعٌ في ثلاث مقاطعات ، ولذا فإن مقياس المقارنة عنده قوميّ وليس محلّيًا . فما إن يأخذ بالاهتمام بپامِلا اهتمامًا جدّيًا حتّى تدخل في سباقٍ للجمال على صعيد البلد ، لا المقاطعة . فهي لا تتنافس على لقب أجمل فتاة في بدْفُردشر ولكن على لقب إنكلترة . وهكذا تصبح "أجمل فتيات إنكلترة" (**پامِلا** ٢ : ١٦٥). ويصبح أبواها اللذان ينتميان إلى طبقة متواضعة "أسعد زوجين في إنكلترة" (٤٨٢). وهي تجعل زوجها "أسعد زوج في إنكلترة" (٤٢٧) . إن هذه المبالغات التي لا يضبطها ضابط ذات نغمة أرستقراطية تذكّرنا بالعبارات التي يلقيها

الأرستقراطيون المتبخترون على خشبة المسرح دون خشية من أن يعترضهم معترض . وعندما ينطقها قائلها (وهو عادة من الذكور) لتملُّق شخص آخر فإنه يتملّق نفسه أيضًا. ورچردسن مولع بهذا النوع من العبارات المعسولة من نوع "أجمل امرأة في إنكلترة" ، وهي عبارات تكثر في الروايات عندما تتوحّل الحبكة وتفقد زخمها ويشتد لهيب العبارات البلاغية التي تنطق بها شخصياته. ويجب ألاّ تغيب عنا شوفينية هذه العبارات . إذ بينما يتوجَّب على ملكة جمال بدفُردشر أن تحني قامتها لملكة جمال إنكلترة ، فإن "أجمل امرأة في إنكلترة" تبقى أفضل زوجة ممكنة للبطل من ملكة جمال أي بلد آخر، كما تبيّن رواية **السير چارلز گراندِسن**(٤٨) .

تُجازى فضيلة پامِلا ويجري التأكيد على جمالها بزواجها من مالكٍ للأراضي يعمل عضوًا في البرلمان . ولكن فضيلتها هي إلى حدٍّ كبير فضيلةُ التمرُّد حسبما قال أحد النقّاد(٤٩). وتمرّدها هو تمرّد خادمة على طغيان سيّدها الذي يدّعي لنفسه حقّ التصرّف بجسدها . وامتناعها عن منحه ما يريد هو حسبما يقول السيد (ب) في أحد المواطن فعلٌ من أفعال السرقة . فتقول له پامِلا إن بإمكانه – وهو القاضي – أن يرسلها إلى السجن (٩١) – وهذا تذكير مخيف بأن السيد (ب) وأمثاله في القرن الثامن عشر في إنكلترة كانوا فوق القانون بحق . لكن (ب) يفضّل أن يبقى صراعُهما ضمن حدود العائلة كما قد نتوقَّع على أن يستدعي قوى السلطة الفاسدة . ولذلك فإنه يبقيها سجينة البيت في بيت يملكه في لِنْكُلْنشِر ، حيث تعمل سجّانتها السيدة جُوكْس ، وهي من أتباع السيد وتؤكد حقه في ما ملكت يمينه[ل]. "فقلتُ لها ... وكيف أصبحتُ ملكَ يمينه ؟ ما الحقّ الذي له عليّ ؟ اللهم إلاّ الحق الذي يدعيه السارق لما سرق ؟" فقالت السيدة جوكس : "هل سمع أحد بهذا الكلام ؟ هذا تمرّد ،

---

[ل] تعبير شائع يشير إلى ما يدَّعى من حقٍّ للسيد بافتضاض بكارة العذارى اللـواتي يعـشن علـى ضيعته .

هذا ما أراه" (١٦٣). أي إن بامِلا متمرّدة في عرف المتحرّرين (المتحلّلين) . ولكن مع أن السيد (ب) يدّعي حق الحاكم المطلق فإنه لا سند له لما يدّعي ، وهو يعرف ذلك . وهو ليس "بالخليع الماجن" (١٦٥) بل هو انتهازي قليل التجربة . وهو سيغفر لپامِلا "مقاومتها الخائنة" (٢٦٥) ويوافق على الزواج منها . وإذا ما نظرنا إلى اتهاماته لها بالخيانة والتمرّد عندما نسترجع الأحداث فإن هذه الاتهامات تصبح جزءًا من لعبة الحبّ التي تؤدّي پامِلا فيها دورها بنجاح ، سواء عن سابق معرفة بالدور أم لا. ولكن إن كان لشرفها أن يسلم حقًّا وليس شكلاً فإن سلوكها يجب أن يقاس بمقياس السلامة الروحية إلى جانب المراوغات الغرامية .

فقد تكون پامِلا قد تصرّفت تصرُّف المتمرّدين في رفضها للإذعان لمطالب الظالم ، لكن يجب ألاّ يظهر عليها أنها تتمرّد على هذا العذاب ما دامت تعتقد بأنها تعاني ما تعاني من عذاب امتحانًا لفضيلتها ، وأن هذا العذاب آتٍ من عند العناية الإلهية . ولذا فإن تركيز رچردسن على محنة بطلته يمكِّنه من تصوير حالة تكون فيها البطلة ضحية سلبية (ولكنّها ذات قدرة عالية على التعبير عن نفسها) . فپامِلا لا تستطيع عمل شيء أكثر من مقاومة الظالم بصبر وثبات ، ولكنها تستطيع أن تسجّل كل شيء . وعندما تُقْدِم على فعل ، كما في محاولتها الفاشلة للهرب عندما تحاول الانتحار غرقًا ، فإنها تعرض نفسها لخطر روحاني شديد . والعناية الإلهية تنقذها أكثر من مرة من براثن السيد (ب) فتجعلها تفقد وعيها في اللحظة المناسبة . وأشد أفعال پامِلا إيجابية ونجاحًا هي تلك التي تتمكّن فيها من الحفاظ على قدْرٍ يكفي من الورق والحبر ومن إخفاء وصفها لما يحدث لحظة بلحظة عن طريق الكتابة التي لا تنقطع . فيصبح الأدب هو خلاصها مع وقوع السيد (ب) – الراغب في اغتصابها – في أسر قدرتها الفائقة على السَّرد .

قد يؤيّد الروائي إذا أراد أن يكون مصلحًا دينيًا مسيحيًّا التمرُّد السياسيَّ في الدّاخل (إذا ما صحَّ وصف مقاومة طاغية يضرب بالقانون عرض الحائط بالتمرّد)

ولكنه لن يؤيّد أيَّ تمرُّد روحي أبدًا . وهذا يعني أن رچردسن يحكم على مسألة التمرُّد من زاويتي نظر متعارضتين ، الدنيوية والأخروية ، تستخدم أولاهما المصطلحات والمقايسات العسكرية والسياسية ، بينما تستخدم الثانية المصطلحات الكتابية . وتؤكد پامِلا على أن عذابها ينتمي إلى السياق الكتابي عندما تحوّر كلمات المزمور ١٣٧ إلى ظروف سجنها هي في لِنكُلنشِر ، وتضع نفسها في موضع الشعب اليهودي في الأسر البابلي[٥٠] . والموجبات المتناقضة للتمرُّد السياسي والروحي نجدها على أوضحها في كلارسا ، حيث يجري السطو على لغة الحكم والحرب سطوًا منظَّمًا لتطبيقها على محنة البطلة الداخلية .

إلى أي مدى يتوجَّب علينا أن نقرأ تمرُّد پامِلا على أنه قصة رمزية سياسية؟ لقد بيَّن تومَسس كيمر ، أحد محققي الرواية المحدثين ، أن رچردسن نجا من تهمة التخريب لطبعه دعايات يعقوبية في سنوات العقد الثالث من القرن الثامن عشر ، وذلك قبل أن يتحوّل إلى طابعٍ محترم تابع للحكومة في عهد وزارة وولپول. "ويبدو أن السيد (ب) يجسِّد الطبقة الحاكمة في عهد وولپول"[٥١]. وما مقارنة پامِلا نفسها ضمنًا بالشعب اليهودي إلاّ واحدة من تفصيلات كثيرة تجعل من ورطتها أمرًا شبيهًا بورطة البيوريتانية في القرن السابع عشر . وتقف مخاوفها الأخلاقية والجنسية ، وتقواها فيما يتعلَّق بواجبات البنوَّة وبالمشاعر الدينية ، ومركزها الاجتماعي المتواضع على الطرف الآخر من عادات السيد (ب) المستمدة من كونه ينتمي إلى طبقة الفرسان ، وهي العادات التي نراها في كرمه المفرط ومغامراته الجنسية وكبريائه العائلية . فالسيد (ب) يتحدّث عن السادة الباحثين عن المتعة من أمثاله بوصفه إياهم بأنهم "تحدوهم الرغبة الشديدة بصيد الثعالب"(٢٦٩)، ويباهي بأنه "دون الانتقاص من أحد ، أفضل صيّاد ثعالب في إنكلترة" (٣٤٢) بعد أن يحصل على پامِلا. والأمر الذي يجعلها طريدة تثير هذا القدر من التحدّي في نفسه هو جمالها وما تبديه من تقوى (يقول لها ساخرًا في إحدى المناسبات : "أنت راهبة

كاملة الأوصاف في رأيي" [١١٧] ) ، وما يعتبره رومانسية في شخصيتها بعد أن يقرأ رسائلها ويومياتها بكل ذلك الشغف . وتظهر الرموز المستمدة من الملابس الهوة التي تفصل بينهما . فالسيد (ب) يعطي پامِلا طاقمًا حريريًا كانت تملكه سيدتها المتوفّاة ، ثم يعطيها بعضَ الجوارب (وهي هدية تحرجها كثيرًا). ولكنها تردّ عليه بأن تشتري قطعة من القماش تصنع منها "ثوبًا عاديًا وقميصًا داخليًا" (٤٣)، وتلبسهما مع حذاء جلديّ لا زينة فيه ، وهذه تشكّل بمجموعها زيًّا يعرف به أصحاب المذهب الكويكري وتظل ترتديه حتى ليلة عرسها . وتدلّ ملابسها البسيطة على إنكار الذات البيوريتاني للمباهج الدنيوية ، ولكنها تدلّ في الوقت نفسه وبمفارقة نجدها كثيرًا في قصص التودُّد ، على التدلُّل. فالسيدة جارفس ، التي تتخذها پامِلا مرشدة لها، تقول لها :"لم أرك طوال حياتي بالجمال الذي أنت عليه منذ أن ارتديت ثوبك الجديد هذا" (٤٣).

أما پامِلا فتعبّر عن اهتمامها بالوضع الروحي للسيد (ب) على الرغم من سخريته من "لغة التقوى التي عفا عليها الزمن"(١٠١). وكلما زاد اضطهاده لها ازداد إحساسها الجنسي بوجوده . وقد جعل هذا العديد من القرّاء يقبلون وصف (ب) لها بأنها منافقة پيوريتانية رغم أن مشاعرها قد توصف بما يدعى تحوّل مشاعر المخطوف نحو الخاطف . لكن انجذاب الضدّين الجنسيين هو الذي يسود وتتحول الحرب الأهلية بين العاشقين إلى تودُّد مشبوب . غير أن تصالحهما لا يمكن اكتماله من دون تحوّل ديني باهر ، إذ يتخلّى (ب) عن أخطاء ماضيه ويوافق على الزواج من عروسه في كنيسة أعيد تأثيثها على عجل في منتجعه في لِنْكُلْنشِر. (وفي تلك الأثناء تكون پامِلا قد رفضت رغبة السيد وليمز الذي يتميز بالفضيلة والبساطة ، والذي يؤدي فيما بعد طقوس زواجها من السيد (ب). ولا تنسى پامِلا بعد أن تتحوّل إلى سيدة مرموقة أن تشكر ربَّها على رحمته ، ويجد السيد (ب) أن عليه أن يتحمل سخرية أخته الليدي دَيفْرز : "قالت : ها قد تحوّل أخي إلى واعظ

بيوريتاني يثير الأعصاب"(٤٤٣) . على أن القيم التي مثّلها العاشقان ستظل تُبَهّر علاقتهما ، كما في مشهد حفلة التنكُّر في **پامِلا ٢** حيث تتنكّر پامِلا بزي يناسبها هو زيّ شخص كويكري بينما يرتدي السيد (ب) زيَّ "فارس" إسباني . (وتكاد الأمور تفلت من زمامها عندما يوشك أن يخضع لإغراء امرأة ترتدي زيّ راهبة ، تحاكي فيها قصة التودّد بين الفارس والبيوريتانية التي شكّلت عماد المجلّد الأول من الرواية) .

## الجنود المتردِّدون (١): توم جونز

يجري عرض قصة التمرّد القومي المفضي إلى الإصلاح الأخلاقي في **پامِلا** على مستوى العائلة فقط .فسجن البطلة يبقى مسألة خاصة . ومع أن زواج الفارس من بيوريتانية يجري أمام أنظار الجميع فإن موضوعات السياسة القومية والوعي بالأحداث التاريخية تبقى غائبة غيابًا ملحوظًا . أما إحساس فيلْدِنْغ بانتماء الرواية إلى أصول ملحمية في المقابل فقد جاء نتيجة لعدم اكتفائه بسرد قصّة تودّد بسيطة . وكان ردّه المباشر على ما أنجزه رچردسن هو السخرية منها في محاكاته القصصية لذلك الإنجاز في رواية **شامِلا** (١٧٤١) . أما **توم جونز** فهي قصة لقيط يتهَّيأ للالتحاق بالجيش بعد أن لفظته عائلته فاضطر للاعتماد على نفسه . ولم تكن الخدمة في الجيش مهنة محترمة لأبناء السادة فقط ، بل كان تصوير الحملات العسكرية طريقة سهلة لمزج أحداث التاريخ وعالم القصة . ويعمل بِلي بُوث ، بطلُ رواية **أميليا** (١٧٥٢) لفيلْدِنْغ ، ضابطًا في الجيش هو الآخر ، ولكن لا بوث ولا جونز يخدم في الجيش خدمةٍ فعلية . ففي حالة جونز يوضَع هذا المتمرّدُ المفترَض ضد عائلته في وضع يمكّنه من إخماد التمرّد الذي حصل سنة ١٧٤٥ – ولكنه يختار ألاّ يفعل ذلك رغم تعبيره عن ولائه للملك . وقد كانت القصيدة

الهوراسية التي كتبها أندرو مارفِل قبل قرنٍ مضى تحت حكم كرومْوِل قد تغنَّت "بالشابِّ المقدام" الذي يسعى في أوقات التمرّد ليجرّب حظه في الحرب . وتقول لنا الرواية إن "العجينة التي صنع منها توم جونز فيها بعض العناصر البطولية"(٣٣٦). ويتباهى روبرت لڤلس في رواية **كلارسا** أمام صديقه بِلْفُرْد بقوله : "لو كنت بطلاً عسكريًا لجعلت ملح البارود عديم الفائدة" (٢ : ٥٥). ولكن اللافت للنظر هو أن توم ولڤلس ومعظم أبطال روايات القرن الثامن عشر لا يتحلَّون بالإقدام عندما تحين ساعة الالتحاق بالجيش .

كان هنري فيلْدِنْغ قد افتتح حياته الأدبية في سن العشرين عندما كتب قصائد يتغنى فيها بتتويج الملك وبعيد ميلاده . وكتب فيما بعد قصائد غنائية أصيلة أضيفت للقصيدة [الوطنية المشهورة] التي تتغنّى بلحم البقر الإنگليزي وعنوانها "لحم البقر الإنگليزي المشوي".[أ] وهي أغنية تغنّى في مسرحية **أوپرا گْرَبْ ستْريت**[ب]. وتعود أقسى كتاباته بصفته صحفيًا سياسيًا إلى فترة التمرّد اليعقوبي عندما عمل محررًا لصحيفة **الوطني الحق**[ت] التي أتبعها في سنة ١٧٤٧ بالصحيفة ذات العنوان الساخر **جريدة اليعقوبي**[ث] . وسعت مقالته المعنونة "بخطاب دقّ ناقوس الخطر لشعب بريطانيا العظمى"(١٧٤٥) لإنهاض همّة الشعب ضد الغزو على يد "عصابات وطغمة من اللصوص والخارجين على القانون" الساعين لإحلال العبودية الفرنسية وتعذيب محاكم التفتيش الإسبانية محل الحرية الإنگليزية"(٥٢) . ويدعو الخطاب كل رجل سليم الجسد لأن "يؤدي واجبه دفاعًا عن الوطن" ضد اليعاقبة (٣١) ، وهي دعوة كرّرها في **الوطني الحق** وفي **تاريخ التمرّد الحالي في**

---

[أ] *The Roast Beef of Old England*

[ب] *Grub-Street Opera*: كتبها فيلْدنغ ومُثِّلت للمرة الأولى في سنة ١٧٣١ .

[ت] *The True Patriot*

[ث] *Jacobite's Journal*

اسكتلندة . ويتصرّف توم جونز لفترة وجيزة وكأنه يستلهم كتابات مؤلّفه السياسية، ولكنه يتخلّى عن الدفاع عن وطنه أول ما تلوح الفرصة .

تعطينا كلٌّ من روايتي **توم جونز** و **السير چارلز گراندِسن** وصفًا لوضع إنگلترة في أثناء تمرّد سنة ١٧٤٥ وما بعده بقليل . لكن گراندِسن يكون في إيطاليا عندما تنشب القلاقل في اسكتلندة ، وهي "القلاقل التي حلّ محلها الوئام" (٢ : ١٢٤). أما توم فيجد نفسه متشرّدًا في إنگلترة بعد أن لحق به العار ولم يعد لديه من المال شيء . وأول ما ينوي عمله هو البحث عمّا يخبئه له البحر من حظوظ ، ولكنه ما إن يرى مجموعة من الجنود حتى يقرر الالتحاق بهم بوصفه متطوّعًا من طبقة السادة وهنا يفشي لنا فيلْدِنْغ "بسرّ عن ظروف لم نرَ أن من الضروري ذكرها في السابق" – نحن الآن في القسم السابع من الرواية – وهي أن التمرّد اليعقوبي بلغ ذروته وأن توم "يتمنى كل الخير لقضية الحرية المجيدة". وللملَكية البروتستنتية (٣٣٦) . وقد يجد القارئ أن ولاء توم لآل هانوفِرمستغربٌ لأننا نجده مرافقًا للسيد وسترن الميال للحزب التوري ونديمه في الشراب . والسيد وسترن يصف نفسه بأنه "إنگليزي أصيل" (٣٠٨) اعتاد أن يشرب نخب "الملك المنفي فيما وراء البحر" وأن ينفجر من وقت لآخر بالعواطف الوطنية ضد "أولي الرؤوس المستديرة والفئران الهانوفِرية" (٢٩٧). لكنّ ثرثرات وسترن اليعقوبية التي لا طائل من ورائها تقابلها شهادة الوجل القادم من التلال ، وهو الزاهد الذي ظل جاهلاً في الأمور العامة منذ تمرُّد مونمُث (وفي تلك المناسبة حارب إلى جانب البروتستنت وكاد أن يفقد حياته في تلك الحرب) وذلك قبل ستين سنة . ويبقى تصميم توم على القتال دفاعًا عن الملَكية البروتستنتية ثابتًا فيما يبدو رغم وحشية زملائه الضباط وكذبهم ورغم الميول اليعقوبية لدى مرافقه پارتْرِج(٥٣). وعندما يصل توم إلى أبتُن يكون لا يزال في طريقه شمالاً للالتحاق بدوق كَمْبرلَنْد الذي ستصل حملته ذروتها في معركة كُلودِن . وفي حادثة أبتُن يقدّم لنا فيلْدِنْغ عرضه الرئيس لبلد في حالة

حرب رغم أن الأمر الرئيس الذي يهمّ الروائي هو تصوير المعارك الغرامية "ذات الطبيعة الهزلية" (٤٥٢) .

تبدو حانة أبتُن مملوءة بالمتمرّدين . وكنا سابقًا قد سمعنا عن "العصابات التي تصول وتجول في إنكلترة" (٣٣٦) ، وتأتي أخبار تقول إنهم تسلّلوا من وراء خطوط جيش كَمْبرلَنْد وإنهم اقتربوا إلى مبعدة يوم واحد من لندن . وهنا يأتي سيّد يعقوبي الهوى لينشر شائعة تقول إن الفرنسيين قد نزلوا في سَفُك . وتثور الشكوك في أن سُفايا والسيدة أَنَر سيدتان من أتباع اليعاقبة تسافران متخفّيتين ، فتتحول صاحبة البيت "بسرعة إلى يعقوبيّة متشدّدة "(٥١٧) ، ولكن ولاء السيدة أنَر لآل هانوفر يستثار إلى آخر الحدود عندما يُشَكُّ في أن سيّدتها هي جَني كامِرُن ، "تلك المومس العفنة التي تتنقّل في البلد مع الدَّعيّ المطالب بالعرش" (٥٣٨) . والنكتة هنا هي أن هرب سُفايا إلى أبتُن سببه تمرُّدها على طغيان أبيها . وهربها من سجنها يوصف وصفًا نألفه في المسرحيات الكوميدية التقليدية ، ولكن احتجاجات خالتها القائلة "نحن نرفض أن تقفل علينا الأبواب كما تقفل على الزوجات الإسبانيات والإيطاليات" (٢٩٦) "وأن الإنكليزيات يجب ألاّ يعاملن كالإماء الشركسيات" (٤٩٦) تبرز معناها السياسي .

وفي صباح اليوم التالي تغادر الشخصيات الرئيسة جميعها الحانة ويكون جونز (الذي يعتقد أنه أثار حفيظة سُفايا إثارة ستضع حدًا لعلاقتهما) قد قرّر متابعة طريقه بحثًا عن المجد : "وهيا أيها الشاب الشجاع ، إلى الجيش"(٥٥٨). لكنه يصادف شحاذًا على الطريق يكتشف أنه يحمل دفتر الجيب العائد لسُفايا . ويمضي مترددًا باتجاه الشمال الشرقي ويضل طريقه بين أبتُن وكفنتري ، ولا يستطيع الحصول على حصان للأجرة – وهو أمر لا يدهشنا بسبب مرور البلد في أزمة قومية . وعندما يحصل هو وپارترج على حصانين يتبيّن أن توم قد نسي أمر المتمرّدين وأنه ينطلق بسرعة باتجاه لندن للحاق بسُفايا . وعندما يصل هناك نجد

أن الأرستقراطيين وأتباعهم ماضون في حياتهم المعتادة . ويشتبك توم في عراك يودي به إلى السجن وتتهدَّده عقوبة الإعدام ، ولكننا لا نسمع شيئًا عن هروبه من الجيش ولا عن انسحاب المدّعي إلى إسكتلندة بعد ذلك أبدًا . ونتيجة ذلك كله هي أن **توم جونز** رواية لا تحفل بالتاريخ ، ففيها يبدِّد البطل فرصته للإسهام في صنع التاريخ أو لأن يكون شاهدًا على أحداثه ، مفضلاً اتباع طريقه الملتوي بحثًا عن نصيبه ، وذلك في إيماءة غريزية لا يندم عليها أي من القراء ، ولم تتساءل عنها أو تتوقف عندها إلا قلَّة من النقّاد . ويستدلّ من التعاقب الزمني للأحداث أن توم وسُفايا يتزوجان في نهاية المطاف في كانون الأول/ديسمبر في سنة ١٧٤٥ أي قبل هزيمة المتمرّدين في كُلودِن بوقت طويل(٥٤) .

ومع ذلك فإن رواية **توم جونز** لا تخلو من إشارات إلى العلاقة بين العائلة والدولة . إذ يلتقي توم وپارترج بين أبتُن وكفنتري بجماعة من الغجر تعترف بأنها تحترف اللصوصية أو بأنها "عصابة" تعيش بعيدًا عن الأعين كالوحوش الضارية في الغابة . ولكن هذه الجماعة تشكّل مجتمعًا منظّمًا "يخضع لحكومة رسمية لها قوانينها الخاصة بها" (٥٩٣) . ويعبّر توم عن إعجابه بالحكمة السياسية لملك هذه الجماعة وبحنكته في القضاء . ويصوّر فيلْدِنْغ هذه الجماعة تصويرًا مثاليًا يجعل الرعية تخضع خضوعًا تامًا لملك مطلق السلطة . ويلمّح ذلك إلى حكايات القرون الوسطى عن مجتمع الخارجين عن القانون الذين يعيشون في الغابة الخضراء ولكنه يشير أيضًا إلى الأمير الستِوَرْتي المُعَسكِر إلى الشمال قليلاً . وهنا يتدخّل راوي رواية فيلْدِنْغ جَزِعًا ليحذّر في أواخر هذه الحادثة من مخاطر الحكم الملَكي المطلق(٥٥) .

ويحاول السيّد وسترن – على مستوى العائلة – أن يلعب دور الملك المطلق الصلاحيات . أما السيّد أولْويرذي فتجعله الرواية قاضيًا حكيمًا متحرّرًا ، ولكن ملَكيته الدستورية ليست بأنجح من ملَكية جاره المطلقة . ومع أن فيلْدِنْغ يعارض

التمرّد السياسي فإنه يساند التمرّد العائلي ، ويجعلنا ندرك تمام الإدراك حماقة أولْويرْذي ومجافاته للعدالة في قبول نصح "وزرائه" (بلْفِل وثْواكَمْ ، وسكْوير) وإبعاد توم . وعندما يعيد أولْويرْذي النظر في نظرته إلى توم يكتب فيلْدِنْغ الآتي : "عندما يزول الخطر تشتدّ المودّة مثلما تقوى الدولة عند إخماد التمرّد" (٨٢٩) . وهذا التشبيه هو الإشارة الوحيدة إلى نتيجة أحداث سنة ١٧٤٥. وهي أيضًا تشير إلى النهاية السعيدة لنفي توم وتمرّد سُفايا رغم أن المشابهة بين حكم العائلة وحكم الدولة ليست دقيقة تمامًا . وتنتهي الرواية بما يشبه عودة الملَكية لأن كلاً من توم وسُفايا يقبلان بالإذعان للسلطة الأبوية . وأسباب قبول وسترن لزواج ابنته من توم تتعلّق بالسُّلالة (إن لم تكن مدفوعة بالطمع فقط) . فقد كان في مرحلة سابقة قد فضّل أن يناسب بلْفِل عندما كان بلْفِل وريث أولْويرْذي . أما أولْويرْذي فلا يبدو أنه يكترث بفكرة اندماج الملْكيتين لأنها لا تزيد في نظره عن كونها عملية تبادل أملاك وليست إعادة توحيد لإنكلترة هانوفْرية وأخرى تميل عواطفها إلى اليعاقبة ، أو إعادة توحيد لحزب الوگز والحزب التوري[٥٦] .

يقال لنا إن وسترن تميَّز في شيخوخته بالميل إلى السكر والعربدة بينما تميَّز أولْويرْذي "بالحصافة والحذر" (٨٧٤) . وعلينا أن نعتقد بأن توم وسُفايا وأولادهما سيجمعون بين هذه الصفات المتعارضة إلى الأبد . ولو أدّى توم دورًا فعّالاً في هزيمة تمرّد سنة ١٧٤٥ لأصبح موقف فيلْدِنْغ التوفيقي صعبًا ، إن لم يكن مستحيلاً وهو موقف يتضمن دعم حكم طبقة الملاّك وليس تقويض قيمها . فحبكة رواية **توم جونز** تقوم على تصوير الخطر والانقسام اللذين يوشكان على تمزيق كلٍّ من العائلة والدولة ، ولكن النهاية – بما تتضمنه من عودة الوئام بين الآباء والأبناء ، وانسحاب اليعاقبة في الخلفية البعيدة عائدين إلى اسكتلندة – تعيد تأكيد الطبيعة الصلبة التعدّدية المتسامحة في إنكلترة التي عرفها فيلْدِنْغ .

## الجنود المتردّدون (٢) :

## من "رودرك راندُم" إلى "البيت الريفي القديم"

كان تُبايَسْ سمولِتْ قد نظم قصيدة رثاء مؤثِّرة عن هزيمة اليعاقبة في كُلودن، وذلك في سنة ١٧٤٦ ، قبل أن يصبح كاتبًا روائيًا(٥٧) . وتروي رواية **مغامرات رودرِك راندُم**ى (١٧٤٨) التي نشرها قبل نشر رواية **توم جونز** بعام واحد أحداث حياة شاب اسكتلندي حرم من ميراثه والتحق بالجيش الفرنسي ليحارب ضد الإنكليز والقوّات الهانوڤرية في دَتِنگن في سنة ١٧٤٣. لكن رودرك مرتزق وليس متمرّدًا سياسيًا . وهو لا يحقد على الإهانات العرقية التي يتعرّض لها بعد وصوله إلى لندن ، وليس لديه من المال فلس أحمر . وخدمته في جيش ملك فرنسا حادثة عرضية لا تختلف عن الأعمال الأخرى التي عمل بها ، كعمله خادمًا ، ومتتلمذًا أأ، وبحّارًا ، وجرّاحًا على سفينة ، ومتاجرًا في تجارة العبيد . ورودرِك في الواقع مؤيّد لاتّحاد اسكتلندة مع إنكلترة ، وهو يثير استغراب زملائه في الجيش الفرنسي بدفاعه عن الحرية والاستقلال الإنگليزيين . أما بطل سمولِتْ التالي ، الذي يسعى لأن يعيش حياة فرسان القرون الوسطى في رواية **مغامرات بِرگراين پكل**ببب (١٧٥١) فيجد نفسه متورطًا في معركة مع الحمّالين الفرنسيين بمجرد أن تطأ قدمه مرفأ كاليه . ويحرص برگراين على تفادي الانخراط في الجيش رغم أن الشخص الذي يرعاه ، وهو هاوزر تْرَنْيُن ضابط بحريّ متقاعد وأن أعزّ أصحابه گدفري گونتلِت وكيل في الجيش . فهو يفضل المجتمع المدني على ساحة المعركة .

---

ى *The Adventures of Roderick Random*

أأ يتتلمذ على مهنة الطب على يد الطبيب الجرّاح السيد كراب .

ببب *The Adventures of Peregrine Pickle*

والتعارض بين عدوانية پرگراين پكل وفظاظة طبعه وبين الكابتن المتقاعد اللطيف المعشر الذي يظهر في رواية لورنس ستيرن لا يمكن أن يكون أشدَّ مما هو عليه . فقد كانت لدى ستيرن ، وهو ابن جندي في الجيش ولد في آيرلندة ، خبرةٌ شخصية عن الحياة في البركسات ، لكن الناحية الوحيدة التي يمكن أن نلاحظها ولها صلة بالانضباط العسكري في رواية **ترسترام شاندي** هي علاقة العم توبي بالجندي تْرِمْ المخلص وذي الحيلة الواسعة . وقد حوّل كلٌّ من توبي وتْرِمْ الأرض المعشوشبة التي تستعمل للعب البولنغ في الأرض المجاورة لشاندي هول إلى ساحة معركة يلعبان بها على الطريقة الدونكيشوتية. وهما يخوضان المعارك التي خاضها دوق مارلْبَرَه حسب تسلسلها التاريخي إلى أن يصلا معاهدة يوترْخت، وهنا يأتيان إلى نهاية اللعب . فبعد هَدْم الميناء والتحصينات على ملعب البولنغ حسب شروط المعاهدة يجد توبي أن عليه الاستيقاظ من حلمه : "وما دمنا فعلنا ذلك أيها الجندي فإن علينا أن نسافر إلى إنكلترة – فقال الجندي وقد عاد إلى عالم الواقع: "ها نحن هناك". فقال عمّي توبي ، وهو ينظر إلى الكنيسة : "صحيح"(٥٨).

يقول ترسترام شاندي :"إنكلترة ! إنكلترة ! يا أرض الحرّية ، ويا بلد الحكمة، أيها الأمّ الرؤوم وأرقّ المربيّات"(٥٠١) . ما العلاقة بين التربية التي يتلقّاها ترسترام والنظرة إلى إنكلترة من زاية ملعب القرية وبين تجربة عائلته في الحروب الماضية ؟ وهل أخلاق السادة مرادفة لاعتزال العمل والعيش في الريف ، وللشعور بأن الفرد ما عادت هناك من حاجة إليه ، وللعجز الجنسي ، كما في قصة الثور الذي يحتفظ به وولتر شاندي دون طائل "ليخدم أهــل الأبريشة" (٦١٤) ؟ ولا بدّ من التوفيق بين كرم توبي الغريزي عندما يطلق ذبابةً أمسكها بيده ويقول "إن العالم يتّسع لي ولك" (١٣١) وبين هوسه بالألعاب الحربية وحرصه على ذكرى الملك البروتستنتي ولْيَم . وكان جدُّه السير روجر شاندي ، على جانب الملك فيما نفترض في معركة مارستن مور في سنة ١٦٤٤. وهنالك أيضًا تلميحات

ترسترام المحرَجة إلى مصير السيد هامُنْد شاندي – ذلك الرجل الصغير في حجمه الكبير في أحلامه ، الذي أسرع للانضمام إلى صف دوق مونْمُث في سنة ١٦٨٥ ، ولعله شُنِق في فترة الأحكام الدموية قبيل الإطاحة بآل ستيوَرْت (١٨٠) . والدور المأساوي الذي لعبه هامُنْد شاندي في تمرّد مونْمُث وولاؤه للجانب البروتستنتي يلقي بظلٍّ يتصف بالمفارقة على السلام والتسامح الديني اللذين يسودان شاندي هول حيث يشرف على الحياة الدينية والجسمانية كلٌّ من القسّ الأنگليكاني يورِك والقابل^ت^ الكاثوليكي الدكتور سْلْپ على التوالي(٥٩) .

إذ ما الحرب ؟ ما هي يا يورِكْ ؟ عندما تخاض كما خضناها اعتمادًا على مبادئ الحرية وعلى مبادئ الشرف – ما هي إن لم تكن جَمْعَ من يتّصفون بالهدوء وبالبعد عن التسبُّب بالأذى وسيوفهم في أيديهم ليضعوا الطامعين ومثيري الشغب عند حدّهم ؟ (٤٤٤)

أي إن المليشيا المثالية التي يتصوّرهـا توبي ليس لهـا بنية بيروقـراطية أو سلسلة عسكرية من الرؤساء والمرؤوسين ، بل هي تجمّع عفوي للمواطنين العاديين مع جيرانهم ، وهي لا تشبه في التاريخ الإنگليزي شيئًا شبهها بالقصص التي تُروى عن حملة مونْمُث ذات الطالع السيئ . كان توبي جنديًا منتظمًا يقبض شلن الملك في حربٍ خارجية ، ولكن جيشه المثالي جيش لا يشكّله إلا مواطنون أحرار على أرضهم هم . ويربطه تقديسه لمبادئ الحرية والشرف بالمتمرّد الشهيد هامُنْد شاندي. ولكن هذا التقديس تضعفه نزواته العاطفية إلى حدٍّ يثير الضحك ويضعفه نفاقه غير الواعي في دفاعه عن الحياة العسكرية في الوقت الذي يدعو فيه للسلم والهدوء . وقد كتب سامْيُول جونسُن الذي تغنّى "بشجاعة الجنود الإنگليز العاديين" يقول "إن وقاحتهم في السلم هي شجاعتهم في الحرب"(٦٠) . ولاحظ

---

ت مذكَّر قابِلَة

سمولِتْ في كتابه **تاريخ إنگلترة** – كما لو أنه يسوّغ امتلاء رواياته بالعراك والتخاصم – أن "ثمة في الشخصية القومية قدرًا من العنف الوحشي"(٦١). وإن كان هناك من تعميم يتفق عليه دارسو القرن الثامن عشر فهو أن الإنگليز ليسوا "شعبًا هادئًا مسالمًا" عندما يمسكون بالسيف في أيديهم .

من اللافت للنظر أن رواية **ترسترام شاندي** من بين الروايات عصرها حتى القرن العشرين هي التي تعود لها ريادة موضوع التاريخ العائلي وتقصّي أصول السلالات التي شاركت في الحرب الأهلية. فرواية **قسّ وَيكفيلْد** لگولدسمْث التي واكب ظهورها المجلّدات الأخيرة من رائعة ستيرن تكشف عَرَضًا أن أبا القسّ مات برفقة اللورد فوكلاند في معركة نيوبري . وهارلي ، بطل رواية هنري مكنزي المعنونة **الرجل ذو المشاعر المرهفة**[ثث] (١٧٧١) يملك البلوطة الملكية[cc] في تاج العائلة إحياءً لذكرى جدّه الذي كان ضابطًا على الجانب الملكي في معركة ووستر(٦٢). وتُستَخدم الحرب الأهلية استخدامًا واسعًا لتكون هي الخلفية المؤثرة لتاريخ العائلة في أعمال شارلُت سمِث ، الروائية والشاعرة ذات الآراء الثورية التي تعاطفت مع حرب الاستقلال الأمريكية ومع الثورة الفرنسية . وقد أثَّرت سمِث بدورها في روايات وولتر سكت وذلك بلجوئه إلى الوسيلة نفسها في رواية **وَيفرلي** وغيرها . وتدور أحداث رواية **البيت الريفي القديم**[cc] (١٧٩٣) حول رايلَند هول ، وهو بيت تعود أصوله التاريخية إلى حروب الوردتين . وكان آل رايلَند في القرن السابع عشر "فرسانًا مشهورين في فترة التمرّد " وأصبح بيتهم مخبًا لبعض أتباع الملك بعد معركة إجْهِل ، فحاصرها جيش فيرفاكْس(٦٣). ويكون الجد الأكبر

---

[ثث] *The Man of Feeling*

[cc] عندما هرب الملك چارلز الثاني من أولي الرؤوس المستديرة اختبأ بين أغصان البلوط ، ولذلك فإن الناس احتفلوا بعودته إلى إنگلترة لاستعادة عرشه في ١٦٦٠/٥/٢٩ بحمل أغصان البلوط أو وضع أوراق هذه الشجرة على قبعاتهم أو تزيين خيولهم بها .

[cc] *The Old Manor House*

لبطل رواية سمِث المعنونة **مارچمُنْت**[ثث] (١٧٩٦) من طبقة الفرسان ، ومنحه چارلز الأول لقبه في ساحة المعركة ، ولجأ إليه چارلز الثاني (المقبل) أثناء هروبه بعد معركة نيزبي. كان صديقًا لفوكلند والشاعر الفارس رچرد لڤلس . وتعرّض بيته الريفي للحصار على يد الجيش البرلماني ، وقتل أحد أبنائه . ووقعت إحدى بناته في غرام ابن عائلة مجاورة ، وكان هذا إلى جانب كرومْوِل. وهناك غرفة في بيت العائلة القديم هذا تسكنه أرواح الفرسان المهزومين . وتستعمل رواية **البيت الريفي القديم** أيضًا تاريخ الحرب الأهلية لتخلق الصبغة الإنگليزية من القلاع والقصور الفرنسية والإيطالية التي تفضلها الروايات القوطيّة. ورايلند هول مليء بالأبواب المخفيَّة والسراديب والسلالم والممرات السرّية ، وهي التجسيد المعماري لماضٍ شديد التعقيد .

كان رچردسن قد أدخل شخصية البطلة المتحرّرة في النطاق العائلي . وصورّت رواية **توم جونز** اللقيط وهو على صراع مع عائلته ولكنه على استعداد (من حيث المبدأ على الأقل) لحمل السلاح ضد تمرّد سياسي . وتضع شارلُت سمِث في روايتها **البيت الريفي القديم** التمرّد العائلي والقومي في سياق "بيت العائلة الكبير" والسلالة التي ترتبط به ممهّدة بذلك لروايات القرن التاسع عشر مثل **البيت الكئيب**[دد] لدكنْز. و"البيت السياسي" صورة مصغّرة للأمة الإنگليزية الممزقة بين القيم الملكية والجمهورية[٦٤]. فقد غدت الأفكار الجمهورية ، وهي الأفكار التي كان أدِسُن قد حاول دفنها بسخريته الرفيقة من السير أندرو فريپورت ، قضية يدور حولها الجدل بعد الثورتين الأمريكية والفرنسية . وفي أمريكا خسر الجيش البريطاني أوّل حرب أجنبية خاضها منذ معاهدة رِزْوِك قبل ثمانين سنة . وفي رواية **البيت الريفي القديم** يرسل بطل الرواية أورلاندو سَمَرايف إلى أمريكا في

---

*Marchmont* ثث

*Bleak House* دد

سنة ١٧٧٦ للحرب إلى جانب قوّات الملك ، ولكنه متطوّع غير راغب في أداء تلك المهمة .

وأورلاندو هو الوريث الممكن لقريبته[ⁿⁿ] البعيدة السيدة رايلند والعاشق السرّي للفتاة مونيميا التي هي ولية أمرها ، وهي فتاة يتيمة تعيش بمثابة السجينة في رايلند هول . وأورلاندو يقدم فروض الطاعة لمالكة البيت ويعمل كلّ ما تأمره بعمله في أثناء النهار . أما في الليل فيعود إلى البيت من السلم الخلفي للقاء مونيميا سرًّا . وهو في الوقت نفسه الوريث الشرعي لرايلند والمخرب الرئيس لقيم الطبقة الحاكمة ذات الميول الملكية . ثم يحصل له صديقه الجنرال تريسي على رتبة عسكرية لإيقافه عن التسكّع حول الوريثة والفتاة التي هي في عهدتها ، وهنا يتحوّل اهتمام الرواية من "السياسات المتعلقة برايلند هول" (٢٣٠) إلى السياسات الامبريالية البريطانية .

لكن آل سَمَرايف ليسوا من العائلات ذات التاريخ العسكري ولذا فإن أورلاندو وأصدقاءه يفترضون أنه لن يؤدي الخدمة في الخارج . ولكنهم بنوا حساباتهم دون أخذ المستوطنين الأمريكان في الاعتبار ودون النظر إلى السيدة رايلند التي تعتبر هؤلاء المستوطنين "أحفاد قتلة الملك الذين حمل أجدادُها السيوف ضدّهم"(١٣٦) . "وقد توجَّب على عائلتها أن تساهم في القضاء على هؤلاء المتمرّدين وأولي الرؤوس المستديرة" إذ لم تكن القضية قضية قومية فقط بل قضية عائلية أيضًا (٣٢٩) . وهناك إجماع لدى طبقة السّادة في الريف على أن "المستوطنين المتمرّدين يجب القضاء عليهم"(١٤٧) . ويرى الجنرال تريسي أن أمرهم سينتهي مع حلول عيد الميلاد . أما أورلاندو فيجد أن من الصعب عليه

---

[ⁿⁿ] تمييزًا له عن الوريث المتعيّن (والوريث الممكن يبقى له الحقّ في الوراثة إلاّ إذا ولد وريث متعيّن تكون له الأولوية في الإرث) .

التسليم بعدالة الموقف البريطاني إلى أن يجعله حديثٌ يجريه مع أسير حرب أمريكي يشعر بالأسى والاحترام للمتمرّدين ، ويدرك أن حرب الاستقلال ما هي إلاّ حرب أهلية إنگليزية تخاض في بلد آخر ، وما هي إلاّ نتيجة "للكبرياء الوطني" (٢٤٦) والعنجهية الامبريالية . ولـكن مع أنه يتعاطف مع أعداء الملك فإن سِمتْ لا تسمح له بالانضمام إليهم . بل يقف في أسر شعب الإيرْكَووي ، ويحصل على الحرية في كندا ، ثم يقبض عليه الفرنسيون . ويعود إلى إنگلترة معدم الحال ليجد أن السيدة رايلند قد توفيت وأنه حرم من ميراثه فيما يبدو . وكما قد نتوقَّع فإنه يعود إلى أحضان مونيميا بعد كل الأهوال التي مرّت به ويصبح سيّد رايلند هول لأن السيدة رايلند لم تساورها الشكوك بوجود علاقة بين مونيميا وبينه .

عند هذه المرحلة يكون تركيز **البيت الريفي القديم** قد تحوّل من القصة الرمزية المتعلقة بالتمرّد على الصعيدين العائلي والقومي إلى أمور أخرى . فالرواية قصة رومانس تتعلق بالأملاك ، وهي تنتهي ببحث أورلاندو المحموم في رايلند هول عن وصية راعيه المفقودة(٦٥). وهي تتناول أيضًا موضوع حرمان مونيميا من حقّها وموضوع عذابها الطويل وكذلك تجارب أورلاندو المشابهة وهو يتنقّل من مكان إلى مكان في أمريكا وإنگلترة سائرًا خلف الجيش البريطاني . إنه واحد من كثير من أبطال الروايات في القرن الثامن عشر الذين يفقدون كل شيء ويجدون أن عليهم أن يعانوا من مصير الخارجين على القانون من أجل استعادة إرثهم . وتتناول رواية **البيت الريفي القديم** تجربة العذاب والرحلة نحو الخلاص ، شأنها شأن الكثير من الروايات الإنگليزية ، وهي تحذو في ذلك حذو قصة أيّوب الكتابية في جانب من جوانبها.

# هوامش الفصل الرابع

(1) Henry Fielding, *Joseph Andrews and Shamela*, ed. Arthur Humphreys, revised edn. (London: Dent, and North Clarendon, Vt.: Tuttle, 1993), 216.

(2) Henry Fielding, *The Journal of a Voyage to Lisbon*, ed. Tom Keymer (London: Penguin, 1996), 7.

(3) Henry Fielding, *The History of Tome Jones*, ed. R. P. C. Mutter (Harmondsworth: Penguin, 1966), 7.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(4) Jane Austen, *The History of England* (London: Penguin, 1995).

(٥) المصدر الآتي يضمُّ أشمل استعراض لهذه الأعمال :

Laird Okie, *Augustan Historical Writing: Histories of England in the English Enlightenment* (Lanham. Md.: University Press of America, 1991).

(6) Oliver Goldsmith, "Preface to *The History of England*," in *Collected Works*, ed. Arthur Friedman (Oxford: Clarendon Press, 1966), v. 338, 339.

(٧) شجب تومَس بانكتن مكولي ، مثل السيد كرولي الذي يكاد يتشابه معه في الاسم ، هيوم بوصفه إياه بأنه يساند السلطة المطلقة لآل ستوِرَت بخبث ويعارض الحرّيات . انظر

Duncan Forbes, "Introduction." in David Hume, *The History of Great Britain: The Reigns of James I and Charles I* (Harmondsworth: Penguin, 1970), 49.

وانظر المصدر نفسه حول ادّعاء هيوم للحياد ، ص ٤٤ .

(٨) عن

J. W. Burrow, *A Liberal Descent: Victorian Historians and the English Past* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 14.

(9) Austen, *The History of England*, 15-16.

(10) Okie, *Augustan Historical Writing*, 21, 32.

(11) Ibid. 32, 20, 137.

(12) William Godwin, "Of History and Romance," in *Things As They Are or the Adventures of Caleb Williams*, ed. Maurice Hindle (London: Penguin, 1988), 367.

(13) Burrow, *A Liberal Descent*, 18.

(14) Ibid.

(15) Hume, *The History of Great Britain*, 183-4.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(١٦) عن "الثورة" عند هوبز ولك انظر

R. C. Richardson, *The Debate on the English Revolution* (London: Methuen, 1977), 146.

(١٧) أعيدت طباعة المقال المعنون "Of National Concord" ("في الوئام القومي") من المجلة البريطانية (*British Magazine*) في

Oliver Goldsmith, *Works*, ed. Peter Cunningham (London: Murray, 1854), i. 288.

وكان هذا المقال قد نسب إلى گولدسمث بعد وفاته ، ولكن هذه النسبة لم بعد مقبولة . وقال بعضهم لعلها من وضع سمولت.

(18) Oliver Goldsmith, *The History of England, from Earliest Times to the Death of George the Second*, 11th edn., 4 vols. (London, 1812), ii. 446-7.

(19) Godwin, "Of History and Romance," 367.

(٢٠) كان البحث عن اليد الربّانية في الأحداث السياسية هو إحدى وسائل التعزية التي لجأ إليها البيوريتانيون بعد سنة ١٦٦٠ . انظر

Christopher Hill, *God's Englishman: Oliver Cromwell and the English Revolution* (Harmondsworth: Penguin, 1972), 228, 239-40.

(21) Godwin, "Of History and Romance," 372.

(22) *The Princess Cloria: or, The Royal Romance...Written by a Person of Honour* (London: Wood, 1661), "To the Reader."

(23) "The Double Marriage: or, the Fatal Release. A True Secret History," in Eliza Haywood, *Three Novellas*, ed. Earla A. Wilputte (East Lansing, Mich.: Colleagues, 1995), 105-41.

(24) Aphra Behn, *Oroonoko, The Rover and Other Works*, ed. Janet Todd (Londob: Penguin. 1992), 140.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٢٥) انظر

S. J. Wiseman, *Aphra Behn* (Plymouth: Northcote, 1996), 85; and Janet Todd, "Introduction" in to Behn, *Oroonoko, The Rover and Other Works*, 19.

(٢٦) يقول س. ج. وايزمَن إن "المسرحيات تدعو النظارة دعوة متزايدة للاستمتاع بهزيمة الأفكار الجمهورية بعد أن صيغت صياغة مسرحية" ، وهي هزيمة يجري التعبير عنها بواسطة الإذلال الجنسي ، وتشير إلى "الهزة القوية" التي أثارتها البيوريتانية في أفرا بن ومعاصريها بما تضمنه من عناصر ساحرة ومنفرة . انظر

Wiseman, *Aphra Behn*, 45.

(٢٧) انظر الفصل الأول ، الهامش ٢ أعلاه .

(٢٨) ولد الكولونيل نيوپورت في سنة ١٦٢٣، ولذا فإنه كان أصغر من أن يحصل على رتبته في الجيش السويدي كما يفعل سارد القصة عند ديفو قبل عودته إلى إنكلترة في سنة ١٦٣٥ . انظر

Daniel Defoe, *Memoirs of a Cavalier*, ed. James T. Boulton (London: Oxford University Press, 1972), pp. vii-viii.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(29) M. M. Bakhtin, "Epic and Novel," in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist (Austin, Tex.: University of Texas Press, 1981), 13.

(٣٠) عن پول هنتر . وقد ورد كلامه في

Homer Obed Brown, "*Tom Jones*: The 'Bastard' of History," *Boundary* 27: 2 (1979), 210.

(31) Thomas Hobbes, *Leviathan*, ed. C. B. Macpherson (Harmondsworth: Penguin, 1968), 257.

(٣٢) عن

Gordon J. *Schochet, Patriarchalism in Political Thought: The Authoritarian Family and Political Speculation and Attitudes Especially in Seventeenth-Century England* (Oxford: Blackwell, 1975), 24.

(33) Perez Zagorin, *A History of Political Thought in the English Revolution* (London: Routledge, 1954), 199.

(34) John Locke, *Two Treatises of Government*, ed. Peter Laslett, revised edn. (New York: New American Library, 1965), 362).

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٣٥) انظر

*Schochet, Patriarchalism in Political Thought*, 148-9, 198-9, 274.

(٣٦) نوقش عمل مَيري أستل فيما يتصل برچردسن في

Jocelyn Harris, *Samuel Richardson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 18.

(٣٧) انظر المصدر نفسه بخصوص الاستعارات الدرامية .

(٣٨) وصفت مسرحية حال الدنيا (١٧٠٠) لكونگريف مثلاً بأنها تصوير "مُزاح" لتفسير الـوگز لسقوط آل ستوَرْت . انظر

Richard Braverman, *Plots and Counterplots: Sexual Politics and the Body Politic in English Literature, 1660-1830* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 213.

(39) Aphra Behn, *Love-Letters Between a Nobleman and His Sister* (London: Virago, 1987), 3.

(40) William Congreve, *The Way of the World*, in *Restoration Plays*, Everyman's Library edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1968), 180.

(41) Samuel Richardson, *Selected Letters*, ed. John Carroll (Oxford: Clarendon Press, 1964), 85-6.

(42) Samuel Richardson, title page (صفحة العنوان) to *Pamela*; *or, Virtue Rewarded*, ed. Thomas Keymer and Alice Wakely (Oxford: Oxford University Press, 2001), 1; and Richardson, *Familiar Letters on Important Occasions* (London: Routledge, 1928), p. 187.

(43) Samuel Richardson, *Pamela*, vol. ii, Everyman's Library edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1914), 458.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(44) Brian W. Downs, Richardson (London: Routledge, and New York: Dutton, 1928), 159.

وتضم رواية **كلورانا** شخصية تدعى كلارسا وأخرى تدعى كلمنتينا ، ولذا فقد تكون مصدرًا لاسمي اثنتين من بطلات رچردسن الأربع .

(45) Samuel Richardson, *Clarissa*, 4 vols., Everyman's Library edn. (London: Dent, New York: Dutton, 1932), i. 23.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(46) Samuel Richardson, *The History of Sir Charles Grandison*, ed. Jocelyn Harris, 3 vols. (London: Oxford University Press, 1972), ii. 199.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(47) Samuel Richardson, *Pamela, or Virtue Rewarded*, ed. Peter Sabor (Harmondsworth: Penguin, 1980), 82.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٤٨) فسِّرت رواية **السير چارلز گراندسن** تفسيرًا يجعلها رواية رمزية تعكس الهوى الأنگليكاني المعادي للكاثوليكية لدى المؤلف في كتاب

Ewha Chung, *Samuel Richardson's New Nation: Paragons of the Domestic Sphere and 'Native' Virtue* (New York: Lang, 1998), *passim* (أماكن متفرّقة).

(49) Margaret A. Doody, "Introduction," in *Pamela, or Virtue Rewarded*, ed. Sabor, 9.

(٥٠) عن هذه النقطة انظر

Michael Austin, "Lincolnshire Babylon: Competing Typologies in Pamela's 137th Psalm," *Eighteenth-Century Fiction* 12: 4 (2000), 501-14.

(51) Thomas Keymer, "Introduction" to Pamela, ed. Keymer and Wakely, pp. x-xi, xix-xx.

(52) Henry Fielding, *The True Patriot and Related Writings*, ed. W. B. Coley (Oxford: Clarendon, 1987), 13, 23, 31.

(٥٣) تقول جِل كامبيل إن تصوير فيلدنغ لجيش الملك على أنه "صعب القياد ، غير مكتمل ، منقسم على نفسه" يتضمن القول بإنه لم يكن ثمة من مجال للاختيار بين الطرفين . ولكن ليس ثمة ما يوحي في رواية **توم جونز** بأن قضية الملك لم تكن عادلة . انظر

Jill Campbell, *Natural Masques: Gender and Identity in Fielding's Plays and Novels* (Stanford: Stanford University Press, 1995), 162.

(٥٤) يلفت تومَس كْليري النظر إلى التلميح لحرب ولاية العرش النمساوية التي ترد في مرحلة مبكّرة من الرواية ويستنتج أن إشارتها إلى تمرد سنة ١٧٤٥ لا بدّ أنها تطلّبت مراجعة عجلى للفصول المركزية من الكتاب . لكن حرب ولاية العرش النمساوية انتهت في سنة ١٧٤٨ ، وهي السنة السابقة لنشر **توم جونز** ، ولذا يبدو أن من المحتمل أيضًا أن الأجزاء الأولى والأخيرة من الرواية هي التي جرى تحديثها . ونحن لا نعرف ما إذا كان الموضوع الفرعي الخاص بتمرُّد سنة ١٧٤٥ قد أضيف في وقت متأخّر أو إن كان المؤلّف قد حذف بعض المادة المتعلّقة به من الرواية . انظر

Thomas Cleary, "Jacobitism in Tom Jones: The Basis for an Hypothesis," *Philological Quarterly* 52: 2 (1973), 239-51, esp. 239, 241.

(٥٥) انظر

Martin C. Battestin, "Tom Jones and 'His Egyptian Majesty': Fielding's Parable of Government," *PMLA* 82: 1 (1967), 68-77.

(٥٦) أما بيتر ج. كارلتن فيرى أن زواج توم من سُفايا يمثّل "تصالح ماضي إنكلترة الستوَرتي مع حاضرها الهانوَري الذي يسود فيه حزب الوِگز" . انظر

Peter J. Carlton, "*Tom Jones* and the '45 Once Again," *Studies in the Novel* 20: 4 (1988), 371.

(٥٧) انظر

John Barrell, *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey* (London: Hutchinson, 1983), 199-200.

(58) Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. Graham Petrie (Harmondsworth: Penguin, 1967), 447.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٥٩) يلاحظ بِتري أن سلُب هو صورة كاريكاتيرية للدكتور جون بيرتن الذي حُبسَ في أثناء تمرُّد سنة ١٧٤٥ بناءً على طلب من عمّ ستيرن الذي كان مناهضًا عنيدًا للكاثوليكية . انظر

*Tristram Shandy*, 626 n.

(60) Samuel Johnson, "The Bravery of the English Common Soldier," in *Johnson: Prose and Poetry*, ed. Mona Wilson (London: Hart-Davis, 1963), 627.

ومن النصوص المبكّرة في مديح شجاعة الجندي الإنكليزي النص الآتي :

Richard Hawkins, *A Discourse on the National Excellencies of England* (1658).

انظر

Peter Furtado, "National Pride in Seventeenth-Century England," in Raphael Samuel, ed. , *Patriotism: The Making and Unmaking of British National Identity*, vol. 1: *History and Politics* (London and New York: Routledge, 1989), 48.

(61) T. Smollett, *The History of England from the Restoration to the Death of George the Second*, iv. 475.

(62) Henry Mackenzie, *The Man of Feeling*, ed. Brian Vickers (London: Oxford University Press, 1970), 109.

(63) Charlotte Smith, *The Old Manor House*, ed. Anne Henry Ehrenpreis (London: Oxford University Press, 1969), 523.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٦٤) راجع

Loraine Fletcher, "Four Jacobin Women Novelists," in John Lucas, ed., *Writing and Radicalism* (London and New York: Longman, 1996), 123.

(٦٥) انظر

Jacqueline M. Labbe, "Metaphoricity and the Romance of Property in *The Old Manor House*," *Novel* 34: 2 (2001), 216-31.

# الفصل الخامس

## رواية الآلام : رچردسُن ، وفيلْدِنغ ، وگولْدسْمِث

استطرد تُبايَس سْمولِتْ في كتابه **تاريخ إنگلترة من الثورة حتى وفاة الملك جورج الثاني**[i] في سرد الأحداث الملكية السياسية والدبلوماسية لسنة ١٧٥٣ ليسرد حادثة معينة سردًا يدهشنا بكثرة التفاصيل وهي حادثة يقول عنها إنها ما كانت تستحق الذكر في تاريخٍ عام لولا أنها تعطي فكرة تظهر شخصية الإنگليز إظهارًا حسنًا(١) والقصة التي يرويها تماثل أحداث إحدى أعظم روايات القرن الثامن عشر ، ألا وهي **كلارسا** التي كانت قد نشرت قبل أربع سنوات ، وتحمل سمات الصحافة الشعبية التي تسعى للإثارة كلِّها .

والقصة تروي أن إليزابث كانِنْغ ، وهي "فتاة غير معروفة ذات أصل وضيع" ادّعت أنها اختطفها رجلان خارج مستشفى المجانين وأخذاها إلى بيت السيدة وِلْز في إنفيلد ووش حيث سُرقت منها ملابسها الداخلية وحبست في حجرة صغيرة ولم تُعطَ من القوت سوى الخبز والماء وذلك لأنها رفضت احتراف البغاء. ثم هربت بعد أن قضت شهرًا في سجنها وذهبت إلى بيت أمها شبه عارية (ج ٣ : ٣٥٧) . وبعد ذلك أدلت بإفادتها أمام القاضي والروائي هنري فيلْدِنغ الذي اقتنع بصحّة قصتها فكتب كتيّبًا صغيرًا دفاعًا عنها . ولكن ادّعاءاتها لم تثبت في المحكمة . فقد سحبت ڤيرچيو هول ، خادمة السيدة وِلْز ، شهادتها التي كانت أعطتها لصالح إليزابث كاننغ ، بينما ظهر أن الشهود الآخرين كانوا قد تعرّضوا للتهديد على يد المدافعين عن كاننغ . وتمكّنت السيدة سْكوايَرْز ، "الغجرية العجوز"

---

[i] *History of England from the Revolution to the Death of George the Second*

التي اتُّهمت بأنها هي التي خلعت ثياب كاننغ من الإتيان بدليل يثبت أنها كانت في مكان آخر عند حدوث ذلك فحصلت على عفو ملكي . ورغم كلّ التأييد الشعبي الذي لقيته كاننغ فإنها أدينت بتهمة التلفيق وأبعدت عن البلاد .

ترى هل كانت إليزابث كاننغ من قرّاء رواية **كلارسا** ؟ فإما أن قصّتها كانت قصة حقيقية أو قصة مختلَقة أو شبه مختلَقة لتفسير غيابها عن البيت غيابًا لم تستطع تفسيره بغير ذلك (وهذا هو الاحتمال الأقوى) . والجزء المتعلّق بحادثة خلع الملابس على يد الغجرية العجوز إما أن يمثّل اعتداء إجراميًا على حرمة جسدها أو رمزًا لشيء أقرب إلى التنفيس عن الشهوة المكبوتة . وإما أن كاننغ ضحية اختطاف وقعت فريسة لأصحاب مهنة "الرقيق الأبيض" أو أنها فتاة جمح بها خيالها فوصفت لحظة التحرُّر غير المقبول من معايير المجتمع المحترم . وكان يمكن للقصة أن تنتهي بهربها إلى بيت أمّها ، ولكنها لم تنته عند ذلك الحدّ لأنها صمَّمت – أو لأن عائلتها صمَّمت – على الانتقام القانوني لغيابها القَسري . ويمثِّل بقاء كاننغ في إنفيلد ووش تمرّدًا على السلطة العائلية أو اغتصابًا لتلك السلطة ، بينما تمثّل عودتها إلى البيت عودة المياه إلى مجاريها . أما طغيان السيدة ولز المزعوم فقد اتخذ شكل الطغيان الأبوي الذي لا يطاق . واتَّخذ العقاب الذي تعرّضت له كاننغ بسبب رفضها التخلي عن عذريتها شكل فقدانها لملابسها (الداخلية) وتقييد حركتها وغذائها بحيث تحوّل وضعها إلى وضع الطفلة الصغيرة التي لا حول لها ولا قوّة . أما هربها وعودتها إلى بيت عائلتها فكانا مؤقَّتين ، وانتهت الإجراءات القانونية التي لجأت إليها بانتزاعها من بيت أمها وإبعادها .

وما استرعى اهتمام سْمولِتْ بقضية كاننغ ليس هو ما تحويه من تفاصيل عن اختطاف فتاة مراهقة أو تغيُّب هذه الفتاة عن بيت أهلها بل هو الاهتمام الشعبي الشديد بها وتحزّب الناس حول محاكمتها . فقد رفض مؤيدوها قبول الحكم الذي صدر بحقِّها ، وزوَّدوها – كما يروي سْمولِتْ – "بكلِّ ما تحتاجه من ضروريات

ودفعوا رسوم إبعادها على ظهر سفينة خاصة حيث نعمت بكل وسائل الراحة التي يمكن الحصول عليها في تلك الظروف وأعطوها من التوصيات ما يضمن لها عملاً مناسبًا في نيوإنگلند" (ج ٣ : ٣٥٩) . وكان من رأي سمولِتْ أن هذه الأحداث تدلّ على قلق الشعب الإنگليزي وعدم استقراره . كذلك فإن الفيلسوف الصيني الذي صوّره أولڤر گولْدسمِثْ في **المواطن العالمي**[ب] (١٧٦٢) يضع في قائمة الصفات التي يتسم بها "عامة الإنگليز" "كبرياءهم" و"نفاد صبرهم" و"عنفهم". ويقول إنه يبلغ من "صعوبة انقيادهم" أن سجونهم لا بدّ أن تكون أقوى السجون في العالم[٢]. ولربما شكّل أنصار كاننغ ما اعتاد مؤرخو القرن الثامن عشر على إطلاق صفة "الرعاع" عليه ، ولكن يبدو أن أنصارها شملوا بعض الأثرياء وذوي الحظوة . وأهم ما في هذه القصة هو أن قوة مشاعر الجماهير التي استثارتها محاكمة فتاة من عامة الناس ما كان يمكن لها أن تستثار على هذا النحو في أي عصر سابق . إذ يبدو أن المشاعر السياسية الكامنة التي انشغلت قبل قرن مضى بقضايا الحرب الأهلية وبسقوط آل ستِوَرْت أخذت تستثار بقصّة تنتمي إلى عالم الرواية أكثر من انتمائها إلى أحداث التاريخ القومي . فالجزء الأهم في هذه القصة هو ذلك الجزء الذي يتعلّق بحبس فتاةٍ وبالتحرش الجنسي .

كانت روايتا **پامِلا** و**كلارسا** لساميُول رچرِدْسُن قد أدخلَتا في الرواية الإنگليزية عنصرًا يستثير الرعب والانجذاب معًا ، عنصرًا فيه من التلذّذ بالإيلام قدر ما فيه من التلذُّذ بالتألُّم . والأعمال السابقة والممهدة لرواية **كلارسا** نجدها في المسرح وليس في الرواية . ومن المسرحيات التي يمكن الاستشهاد بها هنا مسرحية **سيليا** (١٧٣٢) لچارلز جونسن ، وفيها تجري غواية البطلة الساذجة على يد شرّير يدعى روكلَف ، وسجنها في ماخور السيدة لوپاين[٣] . لكن كان بإمكان

---

[ب] *The Citizen of the World*

الرواية ، خلافًا لمسرحيات القرن الثامن عشر ، إسباغ هالة روحانية على عذاب البطلة إضافة إلى الميلودراما ذات الإيحاءات الجنسية بحيث يبلغ من إندماج القراء مع البطلة حدًّا قيل معه إن أوروبا كلها بكت على موت كلارسا هارلو . لقد أوجدت رواية رچردسُن الثانية نوعًا مطلوبًا من الروايات التي تتمرّغ في ما دعاه ناقد حديث "باليأس الذي لا فكاك من براثنه" والذي يرافق حياة بطلات تلك الروايات(٤). وكلارسا التي ترفض مظاهر الراحة والعزاء الزائفة لا تجد الراحة الحقيقية إلاّ في الوعد الديني بالثواب السماوي تعويضًا لها عمّا عانته من عذاب في هذه الدنيا . وكانت **پاملا** قد نجت من عذابها القصير الأمد نسبيًا وانتصرت دون أن تصاب بأذى ، أما رواية **كلارسا** ذات الظلام الأحلك فتقود بطلتها من هذه الدنيا إلى العالم الآخر بخطوات لا رجعة فيها . وكان ثمة في الثقافة البروتستنتية الإنگليزية مثال كتابيّ معروف للطريق التي انتهجَها عذاب البطلة كما تبيّن تأمّلات كلارسا ، وهذا المثال هو قصة أيوب في العهد القديم . وقد كان سِفْر أيوب موضع جدل لاهوتي حاد في العقود التي وجد رچردسُن وفيلدنغ وگولْدسْمِث وغيرهم أنفسهم فيها يعيدون كتابة نواحٍ من قصة أيوب(٥). وقد تمكّن رِچردْسُن بسرده قصصًا عن نساءٍ يتعذّبن ضمن إطار هذه القصة الكتابية من تحقيق هدفه الساعي "إلى تجنيد العواطف للذَّود عن الفضيلة"(٦) . لكن كان هناك من الروائيين من لم تبلغ أفكارهم عن الفضيلة هذه الدرجة من الرفعة . فكما يقول الوغد مونتوني في الرواية القوطية التي كتبتها آن رادكْلِف بعنوان **أسرار أُدولْفو**٭ (١٧٩٤) لإملِي سان أوبير: " أنت تتحدثين كالبطلة... وسنرى إن كنت قادرة على احتمال العذاب كالبطلة"(٧).

٭ *The Mysteries of Udolpho*

## تمرُّد كلارسا

يتميز رچردسُن بأن رواياته هي روايات تودُّد حديث يجري ضمن قصصٍ لها دلالات رمزية قومية . فأحداث رواية **پامِلا** تؤدي إلى مصالحة البيوريتاني مع الفارس تحت شارة الإصلاح الأخلاقي ومبادئ سلامة السلوك من وجهة نظر الطبقة الوسطى . ويختار الأرستقراطيّ الإنكليزي كثير الأسفار في رواية **السير چارلز گراندِسن** أن يتزوج من بروتستنتية ترعرعت في بلادها على أن يتزوج من عروس كاثوليكية إيطالية . وتُبدي حبيبته الإيطالية كلِمَنتينا قدرًا من الروحانية الصافية التي لا تجد مكانها المناسب إلاّ في الدير . أما في رواية **كلارسا** فإن اندلاع الحرب الأهلية بين عائلتين يؤدّي إلى شرخ لا يندمل ، وهذا يؤدّي إلى نتائج مأساوية للبطلة الضحية .

تبدأ مأساة كلارسا عندما تقرر عائلتها أن تزوّجها لأغراض سياسية – سياسية بمعنى أن الزواج سيكون من مصلحة العائلة وليس مصلحتها هي . وقد فسَّر كْرِستُفر هِلْ الأسباب المعقَّدة التي تجعل آل هارلو يفضّلون مصاهرة روجر سومْز على مصاهرة روبرت لڤْلس الذي يمكن لعلاقاته الاجتماعية أن ترفع كلارسا إلى طبقة النبلاء(٨). والسبب في العذاب الذي يكون من نصيب كلارسا هو تصميم آل هارلو على تزويجها من شخص "لا يعرف إلاّ قيمة الأملاك وزيادة قيمتها"(٩). وكانت خالة كلارسا ، الخالة هارڤي ، ترى أن زواج كلارسا من لڤلِس سيجعل منهما "أجمل زوجين في إنكلترة " (١ : ٩) ، ولكن هذا الزواج لم يقدّر له أن يتمّ .

كان أبو سومْز هو السير أولڤر ، وهو اسم يذكّر بأولڤر كرومول ، بينما يذكّر اسم لڤْلس باسم الشاعر المشهور رچرد لڤْلس المعروف بأنه من الفرسان . أما بطل رچردسُن الآخر وهو السير چارلز گراندِسن فيستمدّ اسمه من اسم عائلة أرستقراطية

بـــارزة مؤيدة للمـــلكية ، بينما جـــاء اسمه الأوّل مـــن اسم اثنين مـــن ملـــوك آل ستِوَرْت[١٠]. ولم يفُت وجودُ إشارات سياسية في الأسماء التي وضعها رچردْسُن لشخصياته الروائيين الإنگليز اللاحقين ، بمن فيهم جين أوستن ، كما سنرى . أما سومْز فلا يظهر ظهورًا مباشرًا إلا لمامًا ، ونجد أنفسنا مجبرين على تصوّر طبيعته الدنيئة الخبيثة من الكراهية الغريزية التي تشعر بها كلارسا تجاهه . فهي تجده كريهًا من الناحية الأخلاقية مثلما تعزو عائلتُها اعتراضاتها على لڤلس لأسباب أخلاقية أيضًا . والحرب الأهلية بين آل هارلو ولڤلس تبدأ بما يدعى "بالمواجهة" التي يسحب فيها جيمز هارلو سيفه ضد خاطب ودّ أخته دون سبب ودون اعتذار، متوهمًا أنه بذلك يدافع عن شرف أخته . فأرابيلا هارلو متأكدة – بسبب ما تشعر به من غيرة – أن لڤلس شاب "طائش" ، خليع ، "لديه نصف دزينة من العشيقات" (١ : ١١) ، وهي طبعًا على حقّ . وتقول الأم لكلارسا : "إن فتاة لديها ما لديك من حرص على الفضيلة والتقوى ... لا يمكن أن تقع في غرام شخص خليع" (١ : ٧٢) ، وهذا قول أثبتت رواية رچردْسُن السابقة بطلانه ولا شك في أنه بدا قولاً يجافي المنطق لقراء قصص الرومانس في كل مكان .

لا يحصل لڤلس – باستثناء اسمه – على تاريخ عائلي له دلالات سياسية من النوع الذي سيشيع في الروايات الإنگليزية بعد جيل أو جيلين . ولكن ليس ثمة من حاجة لتعيين أجداده على الجانب الملكي لأنه يجسّد مفهوم الملكية المطلقة في شخصه . إذ لا نيَّة لديه لخوض الانتخابات البرلمانية "رغم أنه لا يعرف أحدٌ مصالح الملوك وبلاطاتهم أفضل منه" (١: ٥٠). فقد تعلّم تقاليد السلوك الرفيعة في البلاط الفرنسي ، وهو نموذج الملكية المطلقة في أوروبا كلها . وعندما يحوّل خيالُه المحموم سعيَه للحصول على كلارسا إلى حملة عسكرية شاملة فإنه يستخدم مصطلحات مثل "ملك" و"امبراطور" و"طاغية" ، و"فاتح" ليصف نفسه ، ويتخذ من الاسكندر وهانيبال ويوليوس قيصر نماذج يحتذيها . ويظن أنه عندما يغتصبها

سيكون "أعظم الفاتحين في العالم"(٢: ٢٥٠) . والعواطف الثلاث التي تستحوذ على تفكيره" كلّها عواطف امبريالية" وهي "الحب والانتقام والطموح ، أو الرغبة في الانتصار"(٢: ٤٩٥) . وهو لا يملّ من البحث عن المسوّغات لتصرّفاته ، ويتّهم معارضيه بالتمرّد والعداوة والخيانة العظمى . وتبدو مصطلحاته العسكرية المستخدمة للتعبير عن الحب أقرب إلى الجنون . وهو يستعمل استعارات تتحدّث عن السيطرة على العالم لتسويغ سلسلة من التصرّفات الصبيانية ، وتصبح طموحاته الامبريالية سببًا لحفلة لا تنتهي ولا يحضرها إلاّ الرجال . وهو يمثّل طبقة أرستقراطية متفسّخة تحوّلت شهوتها للقوّة إلى اللهو ، مع كلارسا في دور الطّريدة .

لا تكاد الرواية تبدأ حتى ينتهي لجوء لفْلس للعنف الجسماني للدفاع عن نفسه ضدّ جيمز هارلو . ويُظهر بطل رچردسُن هنا وفي رواية **السير چارلز گرانْدسِن** قدرته الجسمانية التي ترافقها أحيانًا عروضٌ فعّالة في فنّ المبارزة بالسيف سرعان ما تنتهي . لكن لعبة البطل الحقيقية لها مآرب أخرى . إذ ما مدى خطورة جرائم لفْلس في آخر المطاف ؟ إن البلاغة المفرطة التي يتورّط بها كثيرًا ما تنقلب ضده بسهولة بحيث يمكن النظر إليه كأنه يعاني من مَيْل فطري للإجرام وكأنه الشيطان مجسَّدًا . وقد وصفه أحد النقاد حديثًا بأنه "عدوٌّ نمطي للمجتمع" ، وهذا يضعه في مستوى أبشع ممن يمارسون التعذيب والقتل بالجملة(١١). لكن يمكننا أن نقول إن تمسُّكه بكلارسا تمسُّكَ مصاص الدماء بفريسته والعذاب النفسي الذي يسبِّبه لها مظهَرانِ للعبةٍ حادت عن طريقها . فهو لم يتوقع أن تقاومه كلارسا أو عائلتها بتلك الشدّة . وما قراراه بأن يخدّرها ويغتصبها بسبب عجزه عن جعلها تستسلم له إلاّ تعبيرٌ عن الهزيمة المُذلَّة . ولسوف يلجأ لفْلس ، تحت قناع الفارس ، إلى أخسِّ الوسائل لكي لا يعترف بأنه خسر اللعبة .

لكن النظام الأبوي أو ما تدعوه كلارسا بحقوق الرجولة في نظر لـﭬْلِس وآل هارلو أكثر من مجرد لعبة . فرغبة لـﭬلس بالسيطرة يواجهها إيمان كلاسا بالمساواة الجنسية . وتقول هارْيِتْ بايْرُن في رواية **السير چارلزگراندِسُن** لمختطفها السير هارگريف پولِكسْفِنْ (وهو نسخة باهتة من لـﭬلس) إنها "إنسانة حرّة"[١٢]. وتطالب كلارسا أيضًا بحرّيتها التي تقول عنها إنها "حق لكل مواطن إنكليزي" (٣ : ٢٦٧). لكن يشاء القدر أن تكون موزَّعة بين طغيان عائلتها وطغيان التحلُّل . وكان يجب أن تضمن حقوقها المدنية وحقوقها ضمن عائلتها بكونها مالكة مستقلّة للعقار لأنها ورثت ضيعةً صغيرة عن جدّها . وهي تملك بيتًا لم يسمح لها بالعيش فيه . وقد تسبَّب لها استقلالها المادّي بكراهية أخيها وأختها وعمّها أَنْتُني رغم التزامها بواجبها الديني نحو أبيها بأن جعلته مسؤولاً عن ضيعتها . ويرمز هذا التخلّي عن الحقوق إلى البعد بينها وبين لـﭬلِس من ناحية وبينها وبين بقية آل هارلو من ناحية أخرى.

ترفض كلارسا في الجزء الأول من الرواية أن تخضع لطغيان عائلتها مع أنها تصرّ بأنها مستعدَّة للخضوع لسلطة شرعية ما . ومعنى إصرار آل هارلو على تزويجها هو (بمصطلحات الفيلسوف لُك التي ناقشناها في الفصل السابق) أنها – بداهة – تجاوزت سنّ القصور الذي كانت تدين خلاله بالطاعة العمياء لوالديها . ولكن عائلتها تصفها بأنها متمرّدة ، وتلجأ إلى عددٍ من المصطلحات لوصف مقاومتها لزيجةٍ من تدبيرها – مصطلحات مثل "المعارضة" ، و"التحدّي" ، و"العناد"، و"الضلال" ، و" الصلف". وتؤكّد كلارسا "حقها بالرفض" (١ : ٢٢٦) ، وتستاء من أي محاولة لمعاملتها على أنها "طفلة" أو "أمَة". تقول :"أخي ليس سيّدًا لي" (١: ٢٢٧) ، ولكنها تعترف بأن أباها سيّد شرعيٌ لها . وعندما يفوّض سلطته لضعفه لابنه جيمز وابنته أرابِلا ، فإن كلارسا ترفض هذا التفويض وتشكو من أن أخاها وأختها يسعيان لخدمة مصالحهما الشخصية ولذلك فإنهما لا يستحقان ولاءها. ويبدي الكاتب حذقًا فائقًا في أثناء حبسها في البيت لمدة شهر (وهذه حادثة تستغرق

حوالي ٤٠٠ صفحة من القصة) وذلك بإبقاء كلارسا وأبيها منفصلين . ولكن الفاصل كثيرًا ما لا يكون سوى باب مغلق . ويؤدي جيمز في أثناء ذلك دور الحاكم ورئيس الوزراء مع مراسلات بين الطرفين ينقلها عدد لا يحصى من النوّاب والوسطاء . وعندما يعجز السيد هارلو عن فرض "الطاعة المطلقة" (١: ٣٦) فإنه يأمر بأن تطرد "المتمرّدة" من بيته (١ : ٣٩٠) . ولكنها ترفض أن تصف نفسها بأنها "متمرّدة" ، وهي تتحدّى جيمز وليس أباها ، وتقول له :" أنت لن تحكمني حتى ولو حكمت الآخرين جميعًا" (١ : ٣٨١) .

تحاول كلارسا طوال الوقت أن تسوّغ سلوكها بقولها إنه يشبه سلوك المعارضة البرلمانية التي تحافظ على ولائها ، فتهاجم أباها من خلال "وزرائه" من أمثال أخيها جيمز[١٣]. وهكذا ندرك بالتدريج أن انشغالها بأعمال التمرّد أعمق من انشغال پامِلا . ومع أن الرواية تتكوّن بكاملها تقريبًا من رسائل سرّية فإن الغالبية العظمى من رسائلها الموجَّهة إلى لڤلِس تلَخَّص تلخيصًا خارج السَّرد . ولو سُمح لنا بأن نرى تمسُّكها بالكتابة إليه رغم منع عائلتها لها من الاستمرار بذلك لكان لنا رأي آخر بكلارسا ، رأي يشبه رأي لڤلس. وتمرُّدها لا ينفصل عن قلمها الذي "ينتقّل" (١ : ٦١) بطرق لا يعلم عنها القارئ ولا مراسلتها المواضبة أرابلا هاو . وهربُها مع لَڤْلِس في أواخر المجلّد الأول من الرواية هربٌ طوعي طبعًا ، رغم خداع لَڤْلِس فيما يتعلق بالنتائج الممكنة . فما دامت معه فإنها لن يكون بالإمكان إجبارها على الزواج من سومز . وكانت قد أقنعت نفسها بأنها يمكن أن تحبّ مختطفها ، ولكنها لا تكتشف استحالة التوافق بينهما إلاّ شيئًا فشيئًا . ولذا تصبح "متمرّدة على الحب" حسب قول لَڤْلِس بعد أن تمرّدت على عائلتها (٢ : ٣٢٨) .

كان ناقد معاصر قد وصف لفْلس في مراجعته للرواية بأنه "كْرومول النساء"(١٤). فما إن يغدو بلغة العلاقات الغرامية "حامي"ث كلارسا حتى يكون بذلك قد اغتصب حكم أبيها الشرعي ، ولذا فإنه يوصف بأنه كرومْولي . والحكم الذي يمارسه على كلارسا حكم يسير وفق منطق صارم ، لأنه حكم قائم على حنكة لا ترحم وعلى القوة الجسمانية وليس على الغضب الأبوي المتصلّب بل الغضب الذي تباركه السماء . والطغيان الانتقامي غير الشرعي الذي يمارسه لَفْلس هو صورة مبكِّرة لموضوع "حكم الرعب" في رواية گدْوِن **كَيلب ولْيَمز** والروايات القوطية الإنگليزية . أما الطريق الذي تسلكه كلارسا فهو الخضوع السلبي لمختطفها بعد أن يفقد تمرُّدها عنفه الذي كان عليه في البداية . ويصبح لَفْلس خارجًا شيطانيًا على القانون و"ملاكًا سقط من جنّته" (٣ : ٤١) ، بينما تفقد هي صفة الداعية إلى تقرير المصير وتكتسب صفة الشهيدة المسيحية . وهكذا تصبح قصة لَفْلس وكلارسا نموذج الروايات الإنگليزية التي أتت فيما بعد – مثل رواية **مرتفعات وذرنغ** ، و**تسْ ديربَرفيل** ، بل حتى رواية **فرانكنشتاين** ، تلك الروايات التي تصور عاشقين أحدهما شيطاني والآخر ملائكي يقود الصراع بينهما إلى دمارهما معًا . لكن كلارسا هي الوحيدة التي تحوّل موتها وهزيمتها إلى انتصار روحاني .

تتوقف كلارسا في مقابل طغيان لفْلس عن الظهور بمظهر الأمَة المتمرّدة الذي بدت عليه في بيت أبيها وتصبح بدلاً من ذلك ملكةً وقدّيسة . ويجري لفْلس مقارنة بينها وبين الملكة ميري الأسكتلندية وهي تحت رحمة الملكة إليزابث الأولى (٤ : ٣١) . ويغدو زهدها بغرام لفْلس فعلاً أشبه بالنَّفي الملكي وحكمًا أخرويًا يرسله إلى اللعنة الأبدية : "أنا أُبعِدُك عن نفسي إلى الأبد يا لفْلس ، يا من تمقتك نفسي ، أُنكِرُك إلى الأبد ! ابحثْ عن حظك أينما شئت !" (٣ : ٢٣٢) . وهي

---

ث Protector – وكان هذا هو اللقب الذي عرف به كرومول في أثناء حكمه .

تتخلّى عن أبيها أيضًا . وعندما تقول في النهاية إنها "تسعى بكل ما تملك من قوة للوصول إلى بيت أبيها" (٤ : ١٥٧) فإن الأب الذي تقصد العودة إليه هو الله . وهي لم تكتفِ برفض تفويض أبيها السلطة الأبوية إلى أخيها جيمز ، بل هي لم تعد مستعدّة للاعتراف بتفويض تلك السلطة من الأب السماوي إلى الأب الدنيوي . وعندما تصل كلارسا في النهاية إلى "سنّ الرشد" ، وهي مرحلة يشير إلى بدئها قرارُها بنذر نفسها لله وحده ، فإنها تكون بذلك قد حقَّقت الانتصار على لڤلس لأن الشعور بإجرامه يزداد كلما زادت قربًا من الله . وتعتقد كلارسا بأن أفعاله هي "جرائم كبرى" (٣ : ٣٧٤) يستحق الشنق بسببها رغم أنه لن يحاكم في محكمة مدنية . ويحاول الدكتور لوِن أن يقنعها بالشهادة ضدّه ، ولكنها ترفض ذلك بحجة أن المرأة لا تحصل على حكمٍ عادل في قضية اغتصاب (٤ : ١٨٤ – ١٨٥ ، ١٨٩) . وهذا هو السبب الذي يجعل شخصية العقيد موردِن ، قريبها الذي يتّخذ من قضيتها قضية له ، تبرز بينما تقترب حياة كلارسا من نهايتها . إذ ينتمي كلٌّ من لڤْلِس وموردِن إلى الطبقة الأرستقراطية ويعيشان وفق قوانين الشرف . فالأوّل (لڤْلِس) "شخص يعرف كيف يدافع عن قضيته مثل أي إنكليزي ، ويفوق الثاني "فـــي صفـــاته أحسن رجـــال أوروبا" حسبما يقول موبري الذي يعرف الطرفين (٤ : ٢٢٦ ، ٢٢٩) . وعندما تموت كلارسا فإن الموقف يتهيّأ لكي يُصدر موردِن تحدّيه للڤلِس لكي يبارزه ، وتحصل المبارزة خارج إنگلترة ، وكان ذلك رغم أقوال كلارسا التي وصلت موردِن بعد موتها والتي قالت فيها إن المبارزة "إهانة للقضاء والحكم السليم" و"تَعَدٍّ على الحقّ الإلهي" (٤ : ٤٦٢) . وهكذا يموت لڤلِس ميتةً تليق به ، ممتدحًا خصمه بقوله :"ها أنا ذا أموت على يد رجلٍ يتّصف بالشرف" (٤: ٥٢٩) .

لقد سعد فارسُ رچرِدْسُن أيما سعادة بأن سُمِحَ له بأن يموت ، وهو الفارس الذي لم يكن يردعه رادع ، بحسب قانون الشرف الأرستقراطي ، وذلك في مبارزة

مع ندٍّ له وليس مع ساعٍ للصعود على السلّم الاجتماعي مثل جيمز . ولكن لماذا وجد العقيد موردِن نفسه مضطرًّا للمجازفة بحياته دفاعًا عن قضية شخص آخر ؟ إن ما تقوله كلارسا له في النهاية لا غبار عليه سواء من الناحية المدنية أو الدينية – فهي تقول إن العدالة "يجب ألاّ تعتمد على سيف فردٍ من الأفراد" (٤ : ٤٦٢) – ولا شك في أن هذا هو رأي رچردسُن نفسه . ولكنه أدرك من دون شك بصفته روائيًا أنه ما كان بإمكانه محاكمة لَفْلِس محاكمة عادلة أمام قاضٍ ومحلَّفين بريطانيين . ولو كانت كلارسا حيَّة دون صديق يسندها لتعرَّض القاضي والمحلَّفون لأقوال مختلفة تصبّ في صالح المتّهم . ولكن بما أنها ماتت فإن ما لديها من الأدلة ماتت معها . وأي حكم بالبراءة كان سيؤدّي إلى حكم بالإدانة لكل الطبقة الحاكمة ، وهو أمر حرص رچردسُن على تجنُّبه . فكل رذيلة أرستقراطية تقابلها فضيلة أخرى أو فضيلة ممكنة . ولذا فإن لجوءه إلى المحاكمة الأرستقراطية بالمبارزة يعني أن الطبقة الحاكمة – مهما بلغ من عمق الانقسامات الاجتماعية التي تتضمنها حبكة الرواية – قادرة على استعمال حلولها هي وأن هذه الحلول يمكن توفيقها مع العدالة الربّانية . أي إن استيلاء العقيد موردِن على الحقّ الربّاني يعمل على طمأنتنا بأن هذا الحقّ موجود وأن احتمال كلارسا للعذاب لن يذهب سدى في النظام الأشمل للأشياء[١٥].

## صبرُ كلارسا

دُعيت رواية **كلارسا** "أفضل مثال على الرواية الدينية في القرن الثامن عشر"[١٦]. إذ تتحول البطلة بعد اختطافها واغتصابها من مدافعة متمرّدة تطالب بحقوقها إلى [illegible] صابرة ينشغل ذهنها بالتأمّل ، والكتاب المحبَّب لها هو سِفْر أيّوب . والكلمات التي تتكرَّر عند الإشارة إلى أيّوب في الروايات الإنگليزية هي

"الصبر" و"العزاء" (أو "المعزّي"). وقد يكون قرّاء رِچردسُن قد تنبَّهوا للإشارات إلى أيّوب منذ الجملة الأولى في رواية پاملا ، حيث تقول البطلة لأهلها : "أريد أن أخبركما بما عانيت من عذاب وما وجدت من عزاء"[١٧] . ولَڤْلِس في رواية كلارسا هو الشيطان في قصة أيّوب ، الشيطان الذي صمَّم على كسر فضيلة خصمٍ له يتصف مثل أيوب "بالكمال والاستقامة" ، "يتَّقي الله ويحيد عن الشر" (سفر أيوب ١ : ٨) . ونحن نعلم أن تطوّر كلارسا الروحي لا يكتمل ما دامت تعبِّر عن معارضتها له بعبارات تدلّ على نفاد الصبر والتمرّد. – " قالت : نفد صبري وأنا أرى نفسي وقد أصبحت أَمَةً وسجينة في هذا البيت الكريه" (٣ : ٢٦٧) .

وقد سلَّم الناس في القرن الثامن عشر في إنگلترة بوجه عام بأن سفر أيوب أعظم القصائد وأقدمها[١٨]. وقصة أيوب تعبّر بأصرح ما يكون التعبير عن مشكلة العدالة الربّانية (أو غيابها) وعن المسوغ الأخلاقي للتمرّد ضد السلطة الروحية . وقد حاولت التفسيرات المسيحية على الدوام التوفيق بين فاتحة السفر وخاتمته النثريتين اللتين يعتبرهما المفسّرون المحدثون كقصة شعبية تضمّ جزءًا شعريًا هو سفر أيوب . ومن المتَّفق عليه لدى المشتغلين بالنقد الكتابي أن السفر كتبه مؤلّفان مختلفان على الأقل . ويرى أحد النقّاد أن "أيوب الذي تصوّره القصيدة لا يعادل تمرُّدَه المرير إلاّ خضوعُ أيوب الذي تصوّره القصة وخنوعُه . ولا يمكننا أن نتصوَّر تناقضًا أشدّ من ذلك"[١٩]. وتعتمد تأمُّلات كلارسا كلها على مقتطفات من القصيدة ، وليس من القصة الشعبية التي تضمُّها . ولكن الموقف اللاهوتي المعتمَد الذي تلتزم به يحاول التوصّل إلى تفسير موحَّد للنصِّ بالتركيز على الخضوع والصبر وليس التمرّد . ومع ذلك فإن على أيِّ قراءة للسِّفر أن تجعل حجج "الغاوي" حججًا قوية ، وأن يكون التحدّي للعدالة الربّانية قويًّا محيّرًا .

يبدأ الربُّ في السماء في فاتحة السِّفر بالمباهاة بفضيلة يعقوب وصموده ، ويتحدّى إبليس[ع] أن يزعزع هذا الصمود إن كان قادرًا على ذلك . وعندما يدمّر إبليس ممتلكات ضحيته ويقتل أبناءه يظل الربّ يباهي بأن "أيوب متمسّك بكماله" (٢ : ٣) . وهنا يسمح لإبليس بالهجوم على شخص أيوب نفسه مبقيًا عليه حيًّا . ويصيبه بالدمامل من رأسه حتى قدميه . فيجلس أيوب " في وَسَط الرماد" بينما تدعوه زوجته للتمرّد : "أنت متمسِّكٌ بعد بكمالك . بارك الله ومت"[ح] (٢ : ٩) . ثم يصل المعزّون ويجلسون مع أيّوب في وسط الرماد ، وبعد أسبوعٍ من التعزية الصامتة يبدأون حوارهم مع أيوب ، وهنا يشتم أيوب "اليوم الذي ولد فيه".

كان أيوب في البداية مزارعًا وربّ أسرة كبيرة ، وكان "أعظم أبناء المشرق قاطبة" (١ : ٣) . ثم يُطاح به من موقع القوّة ويعاد إلى موقعه في النهاية. ويقبل الله توبته لأنه لم يجدِّف على الله في قلبه . ويعترف الباحثون في الكتاب المقدّس في العصر الحديث بأن القصيدة تضمّ تصوُّرين للربّ العبراني في القصيدة (يهوه وشدّاي) ولا تتفق كلمات أحدهما وتصرّفاته مع كلمات الآخر وتصرّفاته . والقصيدة فضلاً عن ذلك تظهر أن أيوبًا قد تمرّد . ولكن التجربة الإليهة تنتهي في كل الأحوال باكتساب أيوب لعائلة جديدة ولثروة عظيمة أخرى . "وبارك الربُّ آخِرةَ أيوبَ أكثر من أولاه " (٤٢ : ١٢) . ويقول اثنان من المعزّين التعساء ، وهما أليفار وبِلدَد إن الله سيجازي أيوب في النهاية ، ولكن أيوب يرفض تطميناتهما لأن العقيدة الدينية الصادقة لا تقوم على وعدٍ بالمكافآت الدنيوية . وهذه هي المسألة العقدية التي شغلت القرن الثامن عشر . والإيمان "بالعناية الربّانية التي

---

[ع] الكلمة الأصلية هنا هي Satan (الشيطان) . والكلمة الإنكليزية اسمُ علـم ، بينمـا كلمـة "الـشيطان" بالعربية ليست كذلك . ولذا فإن الاسم "إبليس" هو الاسم المناسب رغم أن الاسم ذو طابع إسلامي.

[ح] هذه هي ترجمة فان دايك . أما ترجمة كتاب الحياة فهي : "أما زلت معتصمًا بكمالك ؟ جدِّف على الله ومت" . وتتفق ترجمة كتاب الحياة مع الترجمة المعروفة بالــ Authorized Version ومــع ترجمة جامعتي كيمبرج وأوكسفرد حيث ترد كلمة curse مقابل "بارك" أو "جدِّف" .

لا تعطي لكل ذي حقٍ حقَّه" تؤكد أن مظالم هذه الدنيا لا تلقى العدالة الكاملة إلاّ في العالم الآخر . أما في هذه الدنيا فإن الخطة الإلهية تتضمَّن أن الفضلاء يتعذَّبون واللؤماء يسعدون(٢٠). أما من ينظر إلى هذه الدنيا على شاكلة روبنسن كروزو ليسجّل أمثلة من " العدالة الربّانية " في الأمور الدنيوية فإن خطيئتهم هي الإيمان بالخرافات بدلاً من المسكنة المطلقة التي تطلب من أيوب .

عند هذه النقطة يتعارض الرأي اللاهوتي السائد في القرن الثامن عشر مع خليقة الروايات والمسرحيات التي كتبت في ذلك القرن لأن "العدالة الشعرية" "تُصرَف" في العادة عند الوصول إلى حلّ عقدة الرواية بدلاً من استبقائها إلى الآخرة . وتظهر روايات رچردسُن التوتر الحاصل بين العدالة الأرضية والعدالة السماوية على أشدّه . فالبطلة في رواية **پاملا** تكافأ حكمتها في نهاية الرواية كما يخبرنا العنوان الفرعي : **جزاء الفضيلة** ، بينما يتحول المجلّد الأخير من رواية **كلارسا** إلى مرثية طويلة لبطلة حرمت من أي إمكانية للحصول على مكافأة في هذه الدنيا(٢١).

يتحكّم رِچردسُن بالحبكة بعناية ليُبقي كلارسا سجينة في سجن انفرادي منفصلة انفصالاً دائمًا عن مراسلتها الآنسة هاو(٢٢). ويقال لنا إن كتابها المقدَّس ينفتح تلقائيًا على سفر أيوب . وهي تطلب في وصيَّتها أن تكون الموعظة التي ستلقى عند تأبينها مستندة إلى نصٍ من سفر أيوب وأن يحفر نصّ آخر من السفر نفسه ، إلى جانب نصَّين من المزامير على تابوتها . وتأخذ النصوص الكتابية قبل ذلك ، وفي أثناء اضمحلال حضورها الجسماني ، بالحلول محلّ رزم الرسائل التي تسبَّبت بكتابتها والتي تتكفَّل بعملية السَّرد . وتمتلئ رسائلها بسلسلة " تأمُّلات " مأخوذة بكاملها تقريبًا من كلمات أيوب "المتظلم الذي يثير إعجابها "ع (٣ : ٥٧٨).

ع الإشارة هي إلى أيوب الذي تقتبس كلماته الواردة في الإصحاح ٢٩ : ٢ – ٦ .

وقد بلغ من إعجاب القرّاء بهذه التأمُّلات أن رچرٰدسُن اقتطفها من الرواية وأضاف إليها تأمّلات أخرى ونشرها مستقلّةً بعنوان **تأمُّلات مقتطفة من الكتب المقدّسة**ᵈ (١٧٥٠)[٢٣] . ولا بدّ من التوفيق بين ابتداء تأمّلات كلارسا بتجديف أيوب – بحيث يرى دُوْلس في انشغالها بأيوب "تحفيزًا لها للمبالغة في الشكوى" – وبين استخدامها لهذه القصة الكتابية للاستعانة بها في استعادة سلامتها الروحية وانتصارها النهائي[٢٤].

وقد لاحظ صديق رچرٰدسُن وليم وورْبرْتُن ، وهو أحد كبار شرّاح سفر أيوب في القرن الثامن عشر ، التماثل بين وضع كلارسا ووضع أيوب واعتبر قصة أيوب نفسها قصة ترمز إلى محنة اليهود في الأسر البابلي[٢٥]. وكان هناك في قرنٍ نظر إلى أيوب نظرة تعتبره مثالاً على "الصمود المسيحي الحقيقي في مواجهة المحن"[٢٦] ما يغري بتطبيق القصة على أحداثٍ في التاريخ الإنگليزي . وكان چارلز الأول قد قارن نفسه بأيوب وبشمشون وغيره من شخصيات الكتاب المقدّس[٢٧]. وكان بَنْيَن قد استشهد بقصة أيوب في كتاب **النعمة الغامرة** وكتاب **الحرب المقدّسة** . ومن الواضح أن القصة يمكن تطبيقها أيضًا على محنة البيوريتانيين الإنگليز بعد انهيار الكومنولث ، فكأن عذاب أيوب أصبح دليلاً على درجة الأسى الوطني وعلى شعور الإنگليز بأنهم ضحايا . وقد تعزّزت آيديولوجية الشعب البروتستنتي بكون عدوّ أيوب الذي انتصر أيوب عليه في النهاية هو إبليس نفسه . والروايات التي تشير إلى محنة أيوب وانتصاره قبل رواية **كلارسا** وبعدها لا تحصى بينما هي تكتفي بتكرار تناقضات القصة الكتابية[٢٨] .

والعناصر السردية المشتركة بين هذه الصيغ من قصة أيوب هي أولاً إما إبليس الذي يخضِع بطل القصة وإما بطلتها إلى عقوبات شديدة لا مسوّغ لها ، وإما

---

*Meditations Collected from the Sacred Books* ᵈ

ربٌ محتجب يسمح بالعقوبات ولكنه يتدخّل في النهاية ليكون إلى جانب البطل أو البطلة . ثانيًا : الإذلال ، ويتمثل ذلك بفقدان العائلة أو الأصدقاء أو الأملاك . ومن بين الشخصيات الروائية في القرن الثامن عشر التي تتعرَّض للسجن ظلمًا أو بسبب سوء الحظ السيد ولسن في رواية **جوزف أندروز** وهارتفْري في وراية **جونَثَن وايلْد** ، وبِلي بوث في رواية **أميليا** ، وتوم جونز في الرواية المعنونة باسمه (وهذه الروايات كلها من تأليف فيلدنغ ؛ وررودرك راندم وپرگرين پكل ، وهمفري كلنكر (وهذه الشخصيات هي من ابتكار سمولت؛ وقَسّ ويكفيلد لگولدسمت ؛ وإملي سينت أوبير لآن رادكْلِف ؛ ومارجمونت لشارلُت سمث ؛ وكَيلِب وليمز لگدوِن ؛ وميري رَيْمند ، بطلة رواية **ضحية التحيّز**[ذ] (١٧٩٩) للكاتبة ميري هَيْز . (لكن علينا أن نعترف بأن هذه الشخصيات لا تستسلم للسجن بصبر أيوب الذي أصبح مضرب مثل) . ويرى روبنسن كروزو أن جزيرته غير المأهولة سجن . وقد غدا السجن مستقرًّا لا مفرّ منه في روايات القرن الثامن عشر لأن السجن هو "رمز للجحيم أو مدخل يقود إليه"(٢٩) – بكلمات مول فلاندرز التي ولدت في سجن نيوگيت وعادت إليه عودة لا مفرّ منها – هي في حالتها عودة مستحقة . أي إن البطل يجد نفسه (أو تجد البطلة نفسها) المرة بعد الأخرى ضحية بالصدفة أو بلا سبب ، ويجري خلاصه (أو خلاصها) من براثن الجحيم بعد أن يقع (أو تقع) في قبضة إبليس .

### من **إميليا** إلى **مظالم المرأة** : البطلة المعذَّبة والأُمَّة المعذَّبة

كان السير رچرد بْلاكمور قد علَّق في سنة ١٧١٦ على "الافتعال" الذي يتمكَّن سفر أيوب بواسطته "من الإطاحة بإنسانٍ من قمة النجاح إلى حضيض العذاب والبؤس ، وأن يرفعه بسرعة لا تقل عن تلك إلى قمة السعادة في العالم"(٣٠). وسواء أكان ذلك مفتعلاً أم لا ، فقد وضع بلاكمور إصبعه على الحبكة

---

ذ *The Victim of Prejudice*

الروائية المفضّلة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وهي حبكة تركت أثرها البعيد على الروائيين الإنكليز اللاحقين . فقد اتّضح بعد رواية **كلارسا** أن معالم الحبكة ذاتها يمكن استخدامها في قصص الرومانس العائلية وفي الميلودراما القوطية ، وفي الروايات التي تتناول المشكلات الاجتماعية وتقترب من التمرّد السياسي ، وفي الروايات الرعوية الهزلية. وكل ما كان مؤكدًا في عصر العواطف المفرطة هو أن الدموع ستذرف كالمطر في أثناء السَّرد وسيذرف المزيد من الدموع – من دموع الفرح في الغالب ، ولكن ليس في كل الأحوال – عند الوصول إلى الحل الفجائي للعقدة .

قال هنري فيلدنغ عن بطلي روايته **أميليا** (١٧٥٣) وهو يقدّم موضوعها "إن المصاعب التي خاضاها كان بعضها من الدقّة ، وبلغت الأحداث التي أدّت إليها من الغرابة ، ما جعلها تحتاج لا إلى أعلى درجات اللؤم فقط ، بل إلى أعلى درجات الابتكار التي يمكن للإيمان بالخرافة أن تنسبها لتقلّبات الحظ"(٣١). وهذه هي الصبغة التي اتخذتها رواية العذاب . وعندما يستخدم كاتب له ما لرِچردسُن من نظرة أخلاقية فإن القصة ستدعو إلى فضيلتي إنكار الذات والخضوع لقوة عليا ؛ ولكن الحبكة نفسها يمكن أن تستخدم لإيقاظ السخط والتمرّد ضدّ القضايا التي ينظر إليها على أنها قضايا إنسانية أو اجتماعية وليست دينية . أما رواية **أميليا** ، وهي رواية تضع قَدَمًا في المعسكرين ، فإنها تقع في منتصف الطريق ما بين الطرفين المتمثلين في رواية **كلارسا** من ناحية والرواية المتمرِّدة المدافعة عن قضايا النساء التي تمثلها رواية مَيري وُلْستونكرافت **مظالم المرأة** (١٧٩٨) من ناحية أخرى.

من أقدم الروايات التي أعقبت **كلارسا** واستمدت موضوعها مباشرة من سفر أيوب رواية **مغامرات ديفد سمپل**ر (١٧٥٣) من تأليف ساره ، أخت فيلدنغ ،

ر *The Adventures of David Simple*

وكانت تنتمي إلى حلقة رِچردْسُن . والمجلّدان الأوّلان من **ديڤد سمپل** أقرب إلى رحلة حاجٍ تأخذ البطل إلى العاصمة ليدرس "شخصيات البشر" ليستقرَّ بعد مواجهات عديدة مع مجموعة مثالية من الأصدقاء . غير أن المجلّد الثالث هو قصة أيّوبيّة يخسر فيها ديڤد عائلته وأصدقاءه بعد أن يقع ضحية احتيال يخسر فيها أمواله ، فيصبح فقيرًا معدمًا . ويقال لنا إنه لو كان " كافرًا " "لجن جنونه أو لبكى حتى الموت" ، ولكنه يسلّم أمره ، وهو البروتستنتي المؤمن ، "تسليم أيوب ... بما كتب له من عذاب مؤقت"(٣٢) . وفي النهاية يظهر أحد المحسنين فينقذ ابنته اليتيمة لأن الوقت يكون قد فات لإنقاذه هو .

ومن الروايات الأخرى من هذا النوع رواية فْرانْسِسْ شَرِدَن **مذكّرات الآنسة سدني بِدُلْف**ز (١٧٦١) ، التي أهدتها المؤلفة إلى "مؤلف **كلارسا** و **السير چارلز گراندسُن**" ، والتي طبعت طبعات كثيرة وتُرجمت إلى كلٍّ من الفرنسية والألمانية . وهنا أيضًا نجد أن مصائب الآنسة بِدُلْف المتعدّدة تلخّصها صديقتها المخلصة سسيليا عندما تصفها بأنها مثال الأنوثة الوادعة المطيعة : "كان مزاجها ، وهو مزاج عذبٌ يخلو من العناد بطبعه ، قد زادت من جماله المصائب التي حلّت بها وحولّته إلى صبرٍ يندر وجوده في النساء وإلى قوّةِ احتمالٍ تشرَّبتها في البداية من تعليمها المتشدّد ، وعمّقها الدين إلى ما يقرب من وداعة القدّيسين وإنكارهم للذات"(٣٣) . لكن شخصية الآنسة بِدُلْف ذات جوانب أكثر إثارة ممّا قد يوحي به هذا التعداد للفضائل البيوريتانية . فالرواية تتناول علاقة محرّمة تنتهي بالزواج من اثنتين . والبطلة ، التي هي في نظر الناس مجرمةٌ ، بريئةٌ تمامًا رغم أن براءتها شديدة الشبه بالنفاق البيوريتاني . فقبل صفحات قليلة من الإطراء الأخير الذي تلقيه سِسيليا عن شخصية صديقتها التي لا تشوبها شائبة نجد أن سدني تلوم قَدَرها

---

ز *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*

بكلمات تذكّرنا بكلمات أيوب : "هل عرفتِ عني التذمّر مما كُتب لي يا سِسيليا ؟ هل كفرتُ بالسماء عندما صبّت عليّ غضبها ؟ إن لم أكن قد فعلت فلماذا اختارتني السماء لتنتقم مني ؟" (٤٢٠) . أما الإهداء لرچرَدْسُن الذي يتصدّر الرواية في سنة ١٧٦١ (أي سنة وفاته) فيبدو أقرب إلى الانتهازية لأن من غير المحتمل أن مؤلِّف **كلارسا** الذي يصعب إرضاؤه كان سيرضى عن ذلك التذمّر الذي يجري التعبير عنه بكلمات تدّعي عدم التذمّر . فلا شك أن قرّاء شَرِدَن قُصد منهم أن يتساءلوا لماذا لا يبذل الله جهدًا أكبر لحماية الأبرياء ؟ ولماذا يسمح بوجود كل هذا العذاب الذي تعاني منه النساء في هذا العالم ؟

تثير رواية فيلدنغ **أميليا** هذه الأسئلة نفسها وتحاول الإجابة عنها إجابات ليست مقنعة دائمًا . وهذه الرواية هي أقل روايات فيلدنغ شعبية وأقلّها وضوحًا . وبينما كان من المتوقَّع من مؤلّف رواية **توم جونز** أن يقدم لنا رواية رائعة ناضجة جاءت هذه الرواية عملاً مبهم المعاني وذات مكانة محيّرة عابرة في سلسلة روايات القرن الثامن عشر التي أعادت صياغة قصة أيوب . فمصائب أميليا تبدأ منذ فترة الصِّبا عندما تؤدّي حادثةٌ في عربة إلى كسر أنفها وتشويهه – أي إلى حادثة تثير الرثاء والضحك تقع لبطلةٍ جميلة . ولا يظهر اسم الشخصية الأيوبية الكتابية سوى مرة واحدة في الرواية ، يشار فيها إلى "صبر أيوب إذا ما ارتدى ملابس النساء" (٢ : ٣٧٨) رغم أن فيلدنغ كثيرًا ما يلجأ إلى لغة الصبر السلوان . وتعاني أميليا الكثير من ضعف زوجها بِلي بوث وحماقته ، وهو يتحوّل في النهاية إلى تائبٍ مسيحي . كذلك يصبح الزوجان ضحية ظلم القانون ، والاحتيال ، والفساد ، والارستقراطية اللئيمة القاسية . ويريدنا فيلدنغ في الإهداء أن نقرأ روايته على أنها رواية تتناول مشكلة اجتماعية ، لعلها الأولى من نوعها في الأدب الإنگليزي ، وعلى أنها تسعى "لفضح المظالم الصارخة التي تنتشر في البلد سواء في الحياة الخاصة أو العامة"[٣٤] . والرواية تبدأ مع إرسال بوث إلى السجن (حيث يلتقي

بعشيقة سابقة له ، ويعيد سيرته الأولى معها) وذلك بعد تلفيق تهمة اعتداء يقال إنه ارتكبه . ولكن بوث يكون عند القبض عليه مطلوبًا تحت حماية المحكمة ضمن الحدود المحيطة بوايتْهول الواقعة ضمن سلطة المسؤول التنفيذي(س) وذلك لتجنُّب السجــن بسبب دَيْن مستحقٍ عليه . وهو يقضي معظم وقت الرواية محبوسًا بشكل أو بآخر .

وهناك شخص يرعى كلاً من بوث وأميليا برعايته ولكنه شخص لا يعتمد عليه ، واسمه الدكتور هارِسُنْ ، ودوره يماثل دور الربّ في قصة أيوب . وهارِسُنْ هذا رجلُ دينٍ ربّما استعير اسمه من اسم قاتل الملك تومَس هارِسُنْ لأنه يعتقد بأن أولفر كرومْوِل "رفع اسم إنكلترة إلى مكانة أعلى مما كان عليه في أي وقت مضى" (٢ : ٥١١) . وهو يمثل الفضائل البيوريتانية من تقوى ، وحرصٍ ، وصدق في الأمور المالية ، واستقامة شخصية ، بينما يمثّل بوث ، الذي يذكّرنا اسمه باسم السير جورج بوث ، المشيخيّ الذي تحوّل إلى قائد عسكري برتبة لواء ساعد في عودة الملك چارلز الثاني إلى عرش إنكلترة – يمثّل شخصية الفارس الذي جار عليه الزمن . وعندما يتزوّج بوث من أميليا فإن هارِسُنْ يساعده على أن يعمل مزارعًا ، ولكنه يفقد صبره عندما يسمح بالحماقات التي تجعل بوث يحصل على لقب "السيد المزارع" ثم يصبح بوث ضابطًا في الجيش ، ويتقاعد بنصف مرتّب ، ويقع ضحية رفاق له لا يتورعّون عن عمل شيء فيمدّونه بديون لا يستطيع سدادها. وأخيرًا يقنعه صديق مزيّف لأن يصرف آخر خمسين جنيه معه لرشوة أحد الساسة ، لكن هذا "يأخذ المال ليس كسمكة صغيرة تبتلع الطُعم ، ولكن كسمكة الكراكي الكبيرة التي تبتلع السمكة الصغيرة المسكينة مع ما فيها" (٢ : ٥٢٦) . وفي تلك الأثناء يكون الدكتور هارِسُنْ الذي يصفه بوث بأنه "عزاؤه الأكبر من بين كل

(س) Lord High Steward أحد كبار موظفي الدولة، وكان رئيس الوزراء أحيانًا هو الذي يشغل هذا المنصب .

البشر" (١ : ٩٥) خارج البلاد . وعندما يعود فإنه يثير أزمة الرواية بأن يتسبَّب في حبس بوث ثانية بسبب الديون ، وهذا ما يجعل أميليا المخلصة الوديعة تتمرَّد . فعندما تكتشف شخصية مَنْ وَجَّه الاتّهام إلى زوجها تقول :"الدكتور هارِسُنْ ! انتهى الخير إذن من هذا العالم" (٢ : ٣٧٨) . وتصف زوجها في وقت لاحق بأنه "شرّير" أمام أطفالها وتضجّ بالشكوى قائلة بصوت عالٍ : "لماذا أتيتُ بهؤلاء التعساء إلى هذه الدنيا ؟" (٢ : ٥٤٤) . ولكن يكون كرم هارِسُنْ في هذه الأثناء قد تكشَّف وعُرِفت نواياه الطيّبة ، ويكون هو وبوث منشغلين بالحصول على الضيعة التي كانت قد حرمت منها دون وجه حقّ . وعندما تترك أطفالها في سورة غضب وتذهب إلى بيت القاضي لتجد أن بوث وهارِسُنْ يتناولان الطعام معًا احتفالاً بالنصر الذي حقّقاه فإنهما يقدّران أنها قد بلغ منها الاضطراب وتشتُّت الذهن ما يمنع إخبارها بالأخبار الطيِّبة مباشرة . ولكنهما سرعان ما يأخذان بامتداح كفاحها البطولي فتسلِّم بأنها تجاوزت المحنة بالروح المسيحية الحقَّة : "إن كانت السماء أرادت اختباري فإنني أرجو ، لا بل آمل ، أنني حافظت على إنكار ذاتي" (٢ : ٥٨٧) . ويبدو أن حسّ الدعابة قد هجر فيلدنغ في أجزاء كثيرة من الرواية ، ولكن الرواية تنتهي بما يشبه النكتة الخبيثة على حساب بطلته الأيوبية . ويقال لنا في النهاية إن بوث وزوجته التي طال عذابها سيغادران إلى الريف لإنتاج المزيد من الأطفال وليعيشا في ثبات ونبات لأن "الحظ عوَّضهما تعويضًا كريمًا على المقالب التي عرّضهما لها في شبابهما فيما يبدو" (٢ : ٥٩٣) .

كان هارِسُنْ قبل ذلك بقليل قد قال لبوث : "انتهت مصائبك كلها ، وحققت لك العناية الإلهية العدالة التي ستحققها للناس كافة في يوم من الأيام" (٢ : ٥٨١) . ونحن نحسّ بأن تدخُّلات فيلدنغ في السَّرد المخصَّصة للحظ (أو النصيب) و"العناية الإلهية" في رواية **أميليا** فيها قدْر من الانتهازية ، إن لم نقل السفسطة . فإلى أي حدٍ يجب أن يُتَوَقَّع من محسنٍ مثل هارِسُنْ أن يتحمَّل مسؤولية العناية الإلهية ؟

وبوث لا يقنعنا عندما يستغلُّ فترة حبسه في بيت المأمور القضائي ليصبح مسيحيًا صادقًا يدرس مواعظ الواعظ ذي الميول الملكية آيزك بارو ، تلك المواعظ التي تعلِّمه أن يقدِّر إحسان هارِسُنْ وتضحيات أميليا من أجله[٣٥] . فتحوُّله الديني يجعله مستحقًّا لإحسان هارِسُنْ وعدالة السماء ، وهذه نتيجة تعني أن مساعدة بوث وعائلته لم تكن أمرًا مُلِحًّا قبل تحوُّله الدينيّ .

والجانب الآخر من رواية **أميليا** ، وهو جانب لا يكاد يتَّفق مع عرض القصة على أنها قصة أيوبية لا عوج فيها هو تهجُّم فيلدنغ المرير على طبقة الوِكْز الأرستقراطية الحاكمة . فالرواية تضمُّ – فضلاً عن إشارات متكررة إلى عبارة Our Lord (مولانا = ربُّنا)– ما لا يقل عن أربعةٍ من أصحاب الألقاب العليا الذي لا يسمَّون بأسمائهم ولكنهم يخاطبون بعبارة "مولاي". وأحد هؤلاء هو اللورد التافه الذي يعتدي على أميليا جنسيًا ، وهو شخص مصابٌ بالسَّفلس . وآخر ما نسمع عنه هو أنه "بلغ من الفساد حدًّا أن رائحته زكمت الأنوف حتى قبل دفنه" (٢ : ٥٩٢) . والثاني هو النبيل الذي يسعى هارِسُنْ لديه للحصول على وظيفة في الجيش ، وذلك في فصل عنوانه "أمور سياسية". و"مولانا" هذا مستعدٌ لعمل ذلك إذا ما وعد هارِسُنْ ــ في مقابل ذلك ، بأن يصوِّت لمرشَّحه في الانتخابات المحلّية . لكنّ هارِسُنْ يرفض هذه الصفقة التي يبدو أنها تشبه الوضع الذي لا يسعى فيه الله إلى تحقيق العدالة في هذه الدنيا إلاّ للمؤمنين ، ويُلقي هجاءً طويلاً مفزعًا ضدّ الفساد السياسي ، فيوافق اللورد دون تردّد على أن إنكلترة هي "أشد البلاد فسادًا في الوجود" (٢ : ٥٠٩) . ويصف أقوال هارِسُنْ التي يعبّر فيها عن المبادئ السامية بأنها " أفكار طوباوية ... عن جمهورية أفلاطون الخيالية التي تسلّينا بمناقشتها في أيّام دراستنا الجامعية" (٢ : ٥٠٩) . ويشكو هارِسُنْ من أن "الناس انغمسوا بحياة الكسل والإسراف والبغاء" (٢ : ٥١٠) ، وهي شكوى صادقة لا تقترح لها الرواية حَلاً سوى الفضائل المسيحية[٣٦]. ويعبّر فيلدنغ في بعض أجزاء **أميليا** عن كرهه

للطبقة الحاكمة من حزب الوِگز في القرن الثامن عشر وشكّه فيها تعبيرًا سنجده فيما بعد عند گُدْوِن ، ودِزْرِيلي ، وحتى جين أوستن . لكن أميليا ، البطلة التي "تتمتّع بقدرٍ عظيمٍ من الاستقامة الأخلاقية وقدر لا يذكر من التأثير الأخلاقي على الآخرين"(٣٧) ، لا يمكن اعتبارها تجسيدًا لإنگلترة التي تعاني من نظام حكم فاسد مهما بلغت فضائلها الشخصية من الكمال . وأعظم عيوب الرواية هي أن آلامها لا تستثير تعاطف معظم القراء .

ومن الانتقادات القليلة جدًّا لسفْر أيوب في القرن الثامن عشر حكاية قصيرة ورواية لم تكتمل لمَيري وُلْستونْكرافْت . فقد أخذت وُلْستونْكرافْت على عاتقها في **مَيري** (١٧٨٨) أن تصوّر "عقل امرأة قادرة على التفكير" في مقابل بطلات مثل كلارسا أو هارْيِتْ بايْرن (في رواية **السير چارلز گراندِسُن**) ، وسوفايا وسترن[٣٨] . وتبدأ رواية **مظالم المرأة** "في متاهات من البؤس" (٩٢) ، وتنتهي بالحبس في مستشفى للمجانين حيث تقول : "أليس العالم سجنًا كبيرًا تولد النساء فيه إماءً ؟" (٧٩) . وقد ترعرعت مَرايا ، على غرار كلارسا ، في عائلة يسودها النظام الأبوي القاسي تصرَّف فيها أخوها الأكبر كأنه "نائب الطاغية" (١٢٥) . وزواجها مصيدةٌ ترى أنها ستظل "محصورة فيها إلى الأبد" (١٤٤) ، وتهرب من مستشفى المجانين ، ولكن ذلك يؤدي إلى فقدانها لوليدها وإلى محاكمتها والحكم عليها بتهمة الزِّنى . ولا يوجَّه غضب مَرايا ضد زوجها اللئيم بل ضدَّ " قوانين بلدها – إن كان للنساء بلد – لأن هذا البلد لا يحميها ضد ظالمها إلاّ إذا تعرض جسدها للخطر" (١٥٩) . وهذا يعني أنها لن تحصل على العدالة إلاّ إذا أثبتت الادّعاء بأنها اغتصبت . ولكن زوجها أخبث من أن يجعل ذلك ممكنًا ، إذ يحبسها بدعوى الجنون لأنها ليست وديعةً مطيعةً على غرار بطلات روايات القرن الثامن عشر المعهودات . ويعبّر حبس مَرايا عن قوة الظلم الاجتماعي ومنطقه ، وتجسيدها للعذاب النسوي دليل على استعباد النساء . وهي تحاول ، في غمرة غضبها العارم ، أن تتكلّم نيابة عن

النساء في كل مكان ، ولا توحي بأنها رمزٌ في قصة رمزية قومية ، بل بأن النساء منبوذات من الناحيتين الاجتماعية والقانونية ، ولذا فإنّهن لا ينتمين إلى بلدٍ معيَّن . ولكن روايتي وُلْستونْكرافْت قدّر لهما الإهمال طوال قرنين من الزمان إلى أن جرى إنقاذهما من النسيان في أواخر القرن العشرين ، بينما ظلّت تجربة العذاب النسوي تتوارثها الأجيال جيلاً بعد جيل في قصص مختلفة تمامًا . على أن البطلة المعذّبة لم تنجح في أن تكون هي الرمز المجسَّد لشعب يتعذّب .

## من الضحية القوطيّة إلى الحمار الذهبي

يبذل فيلدنغ قصارى جهده لوصف مدينة لندن في رواية **أميليا** وصفًا واقعيًّا، أما رواية **مظالم المرأة** فتصوّر مستشفى المجانين تصويرًا يجعله مكانًا قوطيًّا ، "ركامًا ضخمًا من البنايات" شبه المهدّمة حيث تتأمل مَرايا " أشدّ الكيانات دمارًا – دمار النفس البشرية" (٧٧ ، ٨٣) .والخلفية المكانية هنا إسقاطٌ للتجربة النفسية كما في الروايات القوطية التي تمثلها رواية **أسرار أُدولفو** لآن رادكْلِف حيث تشكّل سفوحُ جبالِ البرانيه والأبِنايْن الكئيبة الخلفيَّة المكانية لعذاب البطلة . ومن مميّزات الروايات القوطية أنها تحدث في زمن ماضٍ غير محدَّد وفي مكان خارج إنكلترة . فرواية **قلعة أُترانْتو** لهورس وولبول (١٧٦٤) تحدث أحداثها في عصر الحروب الصليبية بينما تبدأ أحداث **أسرار أُدولفو** في سنة ١٥٨٤ . وتكون الفضيلة الأنثوية في هذه الأجواء تحت رحمة بارونات من القرون الوسطى لا يعرفون الرحمة ويعيشون في قلاعٍ ذات تصميم معماري معقّد . أما رواية **الراهب** (١٧٩٦) لماثيو لُوِس فتصوّر محاكم التفتيش الإسبانية ، حيث يكون لوسِفر نفسه (أي الشيطان) هو أحد الشخصيات . وقد كانت رواية **السير چارلز گراندِسُن** لرچرْدسُن قد تناولت الهوّة الفاصلة بين أوروبا البروتستنتية والكاثوليكية تناولاً متوازنًا ، وصوّرت طبقة

النبلاء الإيطاليين الكاثوليكية تصويرًا جميلاً جدًّا وجدها گرانِدسُن ، الجنتلمان الإنگليزي المثالي ، جذّابة – رغم أن جاذبيتها لم تصل حدًّا يجعله يضحّي بمعتقده البروتستنتي . فإنگلترة في نظر رچرنسُن تتفوّق على إيطاليا ليس لمجرد كونها معقلاً من معاقل البروتستنتية بل لأنها بلد المساواة النسوية ممثّلةً بشارلُت ، أخت گراندِسُن التي تعبّر عن آرائها بكل صراحة . فشارلُت هي التي تقول : "كيف يمكن للسير **چارلز** أن يسعد مع زوجة إيطالية وهو الإنگليزي قلبًا وقالبًا ؟" (٣ : ٢٦٣). ذلك أن كْلمنتينا ، حبيبة **گراندِسُن** الإيطالية ، وهي الحبيبة العفيفة التي طال عذابها، هي من وجهة نظر شارلُت أقرب إلى العبيد في ما تبديه من طاعة لأبويها ومن تفانٍ في التديُّن . وعندما تبادر شارلُت بالحديث عن "اغتصاب الرجل لاستقلالية المرأة الطبيعية" فإن السير چارلز يقاطعها بلباقة بخطبة وطنية : "لشدّ ما أحب بلادي يا شارلُت ! إنگلترة هي المكان الوحيد في العالم الذي يمكن لهذه الفكرة أن تناقش فيه !" (٣ : ٢٤٢) . غير أن النقاش حول استقلالية النساء موضوع يحتل المحلّ الثاني من حيث الأهمية . أما المحل الأول فيَحتله هذا الوهج العاطفي الذي يستثيره تفوّق إنگلترة . والرواية القوطية تتناول تفوّق إنگلترة باعتباره أمرًا مسلّمًا به ، بينما يستغل الفساد المزعوم وما يفترض وجوده من قسوةٍ وبعد عن الأخلاق في أوروبا الكاثوليكية لتزويد القرّاء بتسليةٍ فيها الكثير من الإثارة . وعرّفت روايتا رادكلِف ولُوِس اللتين تصوّران رهبانًا منحرفين وراهبات أصبن بالجنون أو بالتهتُّك قرّاءهما على ما يرضي ميولهم من أمورٍ لا يمكن أن تحدث في بلادهم البروتستنتية .

ولئن تناولت روايات المشاكل الاجتماعية التي تتخذ من سفر أيوب مثالاً لها بطلاً أو بطلةً يجبر (أو تجبر) على المكوث في العاصمة القاسية بينما تناولت الميلودراما القوطية عالمًا غريبًا يقع في جنوب أوروبا فإن الرواية الرعوية التي تسودها روح الدعابة يجب أن تبدأ وأن تنتهي في عالم الريف الإنگليزي المورق .

لقد كان هناك الكثير من العذاب في الريف الإنكليزي ، ولكن هذا العذاب سجّله الشعر في القرن الثامن عشر (ولا سيما شعر جورج كْراب) وليس النثر القصصي. وقد نستثني من ذلك أولفر گولدسمِث ، الشاعر الذي كتب قصيدة **القرية المهجورة**[ش] (١٧٧٠) ، والذي كتب روايته الكلاسيكية الوحيدة بعنوان **قسّ وَيكفيلد** ونشرها قبل القصيدة بأربع سنوات . ورواية **قسّ وَيكفيلد** هي صياغة أخرى لسفر أيوب ولو أنها تذكّرنا بنموذج أدبي قديم آخر لرواية العذاب تتضمن تحوّلاً مفاجئًا في الأوضاع ، وهي رواية **تحوّلات لوشيس التي تعرف أيضًا بالحمار الذهبي**[ص] من تأليف الكاتب اللاتيني أبيوليس الذي عاش في القرن الميلادي الثاني . وفي هذه الرواية يتحوّل اللورد لوشيس الذي يضلّ سواء السبيل بسبب غرامه بفتاة من العبيد وحبه للسحر إلى حمار ، فيتمكّن من التعرّف على الجانب المجهول من المجتمع عبر سلسلة من المحن الفظيعة والمسلّية في آن معًا . وفي النهاية يتضرَّع لإلهة القمر فتنقذه من بؤسه ليصبح محاميًا ثريًّا شهيرًا . ويتذكّر لوشيس مغامراته وهو حمار بقدر كبير من الرضا لأنه – حسب قوله – تعلّم منها الكثير[٣٩] .

كان ديفو هو الرائد في كتابة قصص المغامرات التي تكون الشخصية الرئيسة فيها ذكرًا يمرّ بتجارب يلحق بها درس أخلاقي من سفر أيوب . أما تجديد گولْدسْمِث المهمّ فهو جعل قصته تدور عن رجل دينٍ يكون من الطبيعي أن يردّد أصداء القصة الأيوبية ولكن مع إخضاع تأملاته الوَرِعة لقدْرٍ من السخرية الرفيقة. يبدأ الدكتور پِرِمْروز بوضعٍ مَن يثق بأحوال الدنيا فيشعر بأنه "أسعد من أي ملك على وجه البسيطة" ، ولكنه يواجه مصائب تحلّ به بما قد يبدو أنه مَرَحٌ لا يقدر على تحطيمه شيء[٤٠]. وهو يشبه أيوب من حيث الضعف البشري ، ولكن انفجاراته الفجائية سرعان ما تهدأ إما بتأثير مزاجه الملائكي أول صفته

---

[ش] *The Deserted Village*

[ص] *The Transformations of Lucius, otherwise known as the Golden Ass*

البانگلوسية ض وهو يستعيد أحداث القصة التي يرويها ، أو بسبب العناد الخالص . وهو يخسر ثروته ، ويحترق بيتُه ، وتُختطف ابنتاه وربّما تُغْتَصبان ، ويُعتَقَل ابنه، ويَطردُه صاحبُ البيت الذي يسكنُه ، ويُسْجَن بسبب الديون إلى أن ينقذه في النهاية مخلِّص مجهول . وبذا يكون گولدسمِث قد سخر من قرائه ومن كتّاب الروايات معًا، مقلّدًا بعض أشهر المشاهد التي ألَّفها رچردسُن للسخرية منها ، مذكّرًا إيّانا مثلاً بأن "كل قارئ من القرّاء مهما بلغ من بؤسه يحبّ الحوارات ذات اللغة العالية، والأحداث التي تقع للرجال والنساء من أولي الألقاب العالية" .

والشخصيتان اللتان تؤدّيان دور الله والشيطان في هذه الصيغة من قصة أيوب هما من ملاّك الأراضي الأقوياء في الريف ، وهما البارون السير وليم ثورنْهِل وابن أخيه الشقي السيّد ثورنْهِل . يذهب السير وليم الذي يوصف بأنه "من أكرم الناس وأغربهم طبعًا في المملكة" (١٥) متخفّيًا تحت اسم السيد بيرچل "الجنتلمان الفقير" . ويصبح صديقًا مقرّبًا لعائلة پرمروز ، ويسلّيهم بالقصائد والقصص الشعبية إلى أن تستنتج الزوجة والبنتان أنه "شخص بسيط الحال" (٦٩) ، ويتوقّفن عن استقباله في البيت . وهنا يحل ابن أخي ثورنْهِل محلَّ بيرچل في بيتهن ويتلبَّس "شخصية الاسكندر الكبير" (٨٥) – في تلميح ممكن إلى شخصية لڤلس – في صورة مبالغٍ فيها لعائلة پرمروز بالألبسة التنكّرية . وبعد ذلك بفترة قصيرة يجري اختطاف أولڤيا پرمروز على يد رجلين في عربة ، ويقال لنا إنها توفيّت من الحزن فيما بعد ، وهو أمر يذكّرنا بكلارسا . وأما سوفايا ، بنت پرمروز الثانية ، فينقذها السيد بيرچل بكل شجاعة عندما تتعرض لمحاولة اختطاف ثانية بواسطة عربة أخرى ، وهذا فعل يذكّرنا بإنقاذ السير چارلز گراندِسُن لهاريِت بايْرن . وعندما يسمع الدكتور پرمروز بخبر اختفاء أولڤيا فإنه يلجأ إلى الشكوى على غرار

---

ض نسبة إلى پانگلس بطل رواية **كانديد** لڤولتير ، الذي يمثل التفاؤل المفرط .

شكوى أيوب ، ولكن ابنه موزِس يلومه بقوله : "واجبك أن تعزّي أمّي ، ولكنك تزيد من آلامها" (٩٧) . وعندما يعلم فيما بعد بخبر اختطاف ابنته سوفايا واعتقال ابنه جورج فإنه يجأر بالعويل واللعنات ، وهذه المرة يحذّره ابنه جورج "من رفع تلك اللعنات إلى السماء لأنها سوف تنزل وتكسر رأسك الأشيب !" (١٨٦) . ولكن پرمروز لم ينسَ أنه رجل دين . فعندما يجتمع خمسون من أبناء أبرشيته الفقراء لمنع صاحب البيت من طرده منه فإنه يمنعهم من اللجوء للعنف بأن يلقي عليهم محاضرة قاسية ويمضي إلى السجن بلا احتجاج . وهنا ، حيث "يسود الهرج والضحك والشتائم" (١٦١) ، يلقي موعظة من فوق سرير المرض ، ويطلب من مستمعيه أن يطلبوا العزاء من وعود السماء للفقراء والمساكين . وهنا يكشف السيد بيرچل (أي السير وليم ثورنْهِل) عن نفسه ويقول إنه "شاهد خفيّ على كرم نفس پرمروز"(١٩٩) . ويكشف ، وقد عاد مثل الدوق في مسرحية شيكسبير **الصاع بالصاع** ، عن أنه يعلم بكل ما حدث ، ويعطي الحقّ لكل صاحب حق . وهكذا تكون الخاتمة ، التي تتخذ من خواتيم المسرحيات الكوميدية نموذجًا تحتذيه ، تقليدًا للعناية الربّانية .

تنتمي عائلة پرمروز إلى سلالة ذات ميول ملكية كما رأينا في الفصل الرابع[٤١] . ويصف الدكتور پرمروز نفسه في حديث سياسي كوميدي يلقيه في أثناء السفر بأنه من الداعين إلى المساواة وإلى الملكية في الوقت نفسه :"بودّي أن يكون الناس كلُّهم ملوكًا ! أود أنا نفسي أن أكون ملكًا" (١٠٦) . وتكرّر عودةُ السير وليم ثورنْهِل وهزيمته لابن أخيه المغتصِب دور الربِّ في قصة أيوب وتعيد السلطة المطلقة لصاحب الأرض العادل . وهو يحكم على ابن أخيه بأنه "أسوأ وغدٍ لطّخ سمعة البشرية" (٢٠٨) ، ولكنهما يحافظان على علاقتهما الوديّة على غرار ما يحصل بين الله والشيطان في قصة أيوب . وتكون نتيجة أفعال السير وليم التي

تأتي من علٍ أن أولفيا وسوفايا تتزوجان من زوجين ميسورين [هما السير وليم نفسه وابن أخيه] وأن ابن أخيه يصبح عديله .

وهكذا نرى أن السير وليم يمثّل المحسن الذي لا تفهم أفعاله "والذي يعطيه عمل الخير أعظم السعادة" (٢١٦) . وآخر ما يقوله پرمروز هو "أن ما بقي عليّ هو أن يفوق عرفاني بالجميل تسليمي بما قدّر الله لي من مِحَن" (٢٢٢) . والخضوع الذي تمثله قصة أيوب هو أيضًا هذا الشعور بالعرفان تجاه هذا المحسن البشري وتجاه السُّلطة التي مارسها دون تفسير لها . ومن بين الذين يجد پرمروز أن عليه أن يتقدم بالشكر لهم السيد جنكنسُن ، وهو فيما يبدو أحد أتباع السير وليم ثورنْهِل وكان قد سلب مال پرمروز وابنه بالخداع عندما ظنَّ أنهما غنيّان ولكنه صادق القسَّ فيما بعد في السجن وأعطى القسَّ جانبًا من فراشه . ويكون القسُّ ، إذا نظرنا إليه من خلال قصة أيوب الأساسية في رواية **قسّ ويكفيلد** ، قد تعلّم الصبر والوداعة والتسليم بما يبدو أنه ظلم ، أما تمرُّده الكامن فقد طُمِس وتحوّل إلى ضدّه[٤٢]. ولكن تبقى هناك طاقاتٌ ذات أثر مقلق في هذه القصة الرعوية التي هي في ظاهرها قصة مناهضة للتمرُّد ، وفي روايات القرن الثامن عشر عمومًا . وقد نختصر هذه الطاقات بشخصية جنكنسُن ، تاجر الخيول السابق والمحتال الذي يتجوّل في المعارض العامة والمحسن للفقراء والمحتاجين . والظاهر أن عنوان الرواية يلمّح إلى البالاد المعروفة باسم "روبن هود وراعي الحيوانات الضالّة"[ط] – وليس فقط بشخصية جنكنسن بل هناك أيضًا شخصية السير وليم ثورنْهِل ودوره المزدوج : دور "الجنتلمان الفقير" ودور "مالك الأرض الغني الغائب" ، وقد اعتبر ممثِّلاً لشخصية الخارج على القانون شبه الأسطورية[٤٣].

---

[ط] Robin Hood and the Pinder of Wakefield

# هوامش الفصل الخامس

---

(1) T. Smollett, M.D., *The History of England from the Revolution to the Death of George the Second (Designed as a Continuation of Mr. Hume's History)*, 5 vols. (London, 1796), iii. 357.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(2) Oliver Goldsmith, *The Citizen of the World: or Letters from a Chinese Philosopher residing in London to his friends in the East* (London: Folio Society, 1969), 271-2.

(٣) انظر

Laura Brown, *English Dramatic Form, 1660-1760: An Essay in Generic History* (New Haven and London: Yale University Press, 1981), 195-6.

(٤) مارگرت آن دودي ، والاقتباس أخذه المصدر الآتي عنها :

Miranda J. Burgess, *British Fiction and the Production of Social Order, 1740-1830* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 77.

(٥) انظر

Jonathan Lamb, *The Rhetoric of Suffering: Reading the Book of Job in the Eighteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1995), esp. 4.

(6) Smollett, *The History of England*, v. 381-2.

(7) Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, Everyman edn., 2 vols. (London: Dent, and New York: Dutton, 1931), ii. 51.

(8) Christopher Hill, "Clarissa Harlowe and Her Times," in *Puritanism and Revolution* (London: Panther, 1968), esp. 351-5.

(9) Samuel Richardson, *Clarissa*, 4 vols., Everyman edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1932), i. 33.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(١٠) من النقاد الذين علّقوا على اختيار رچردسن للأسماء

Margaret Ann Doody, "Richardson's Politics," *Eighteenth-Century Fiction* 2: 2 (1990), 121-4.

وترى كارول كَي أن اسم جيمز هارلو يعني أنه مرتبط بالطغيان الستورتي :

Carol Kay, *Political Constructions: Defoe, Richardson, and Sterne in Relation to Hobbes, Hume and Burke* (Ithaca, NY, and London: Cornell University Press, 1988), 167.

أما بول ج. كورشن فيرى أن اسم كلٍّ من كلارسا ولفلس يمثّل نمطــا لاهوتيًّــا مــن الأســماء . فكلارسا تعني "أعلى درات الكمال" ، بينما يعني اسم لفلس أنه "محروم من المحبة الإلهية" :

Paul J, Korshin, *Typologies in England 1650-1820* (Princeton: Princeton University Press, 1982), 246.

(11) Tom Keymer, *Richardson's "Clarissa" and he Eighteenth-Century Reader* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 157.

(12) Samuel Richardson, *The History of Sir Charles Grandison*, ed. Jocelyn Harris, 3 vols. (London: Oxford University Press, 1972), i. 84.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(13) Kay, *Political Constructions*, 170.

(١٤) عن

Keymer, *Richardson's "Clarissa,"* 119.

(١٥) نحا النقد الحديث لرواية **كلارسا** إلى تفاد الخوض في هذه الحادثة . ويرى تري إيگلتن مثلاً أن لفلس يمثل "تكوصًا رجعيًّا إلى الماضي ، وأنه من مخلَّفات التحلُّل الذي ساد في فترة عودة الملَكية" وأن آلية هزيمته تظهر "انتصار النزعة الأبوية البورحوازية" . وفي تلك الحالــة لــم يكن من الضروري لرچردسن أن يعود إلى المبادئ الأرستقراطية الرجعية لكي يحصل لفلس على عقابه اللازم

Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson* (Oxford: Blackwell, 1982), 76.

(16) Korshin, *Typologies in England*, 245.

(17) Samuel Richardson, *Pamela, o Virtue Rewarded*, ed. Peter Sabor (Harmondsworth: Penguin, 1980), 43.

(18) Martin C. Battestin, *The Providence of Wit: Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts* (Oxford: Clarendon Press, 1974), 201.

(19) I. A. Richards, *Beyond* (New York and London: Harcourt Brace, 1974), 48.

(20) Battestin, *The Providence of Wit*, 199,208.

(٢١) ومع ذلك فإن العدالة الإلهية التي قد تتوقّعها كلارسا يعبِّر عنها صديق لفلس بلفرد بواسطة اســتعارة أرضية . فبعد أن يحذِّره بقوله : "ستنال عقابك لا محالة بينما تلقى هي ثوابها فــي الآخــرة" ، فإنــه يضيف : "**لا بدّ أن يكون الأمر كذلك إن كان ثمة من مكافآت مستقبلية**" (المجلّد ٣ ، ص ٤٥٦) .

(٢٢) انظر

Hill, "Clarissa Harlowe and Her Times," 364.

(٢٣) انظر

Korshin, *Typologies in England*, 245.

وقد تناول عدد من النقاد دور قصة أيوب في حبكة رواية **كلارسا** . إذ تتطابق شخصية لفلس تطابقًا صريحًا مع شخصية إبليس ، ما لاحظت لوس إ. بيولر ، فهو يتظاهر بأن اختباره لفضيلة البطلة هو لصالحها . انظر

Lois E. Bueler, *Clarissa's 'Plots'* (Newark, Del.: University of Delaware Press, and London: Associated University Presses, 1994), 55-6.

ومن الممكن اعتبار آل هارلو وآنا هاو (التي تحث كلارسا على الزواج من لفلس زواج مصلحة بعد الاغتصاب) من قبيل المعزّين الفاسدين . انظر المصدر المذكور ، ص ٦٧ ، وكذلك

Tom Keymer, "Richardson's *Meditations*: Clarissa's *Clarissa*," in Margaret Anne Doody and Peter Sabor, eds., *Samuel Richardson: Tercentenary Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 98-9.

(24) Lamb, *The Rhetoric of Suffering*, 230; Robert A. Erickson, " 'Written in the Heart': *Clarissa* and Scripture," *Eighteenth-Century Fiction* 2: 1 (1989), 41.

(25) Keymer, *Richardson's "Clarissa*," 212; Lamb, *The Rhetoric of Suffering*, 112.

(26) Korshin, *Typologies in England*, 249.

(27) Christopher Hill, *The English Bible and the Seventeenth-Century Revolution* (London: Allen Lane, 1993), 262.

(28) Lamb, *The Rhetoric of Suffering*, 230

(29) Daniel Defoe, *Moll Flanders* (London: Dent, and New York: Dutton, 1930), 236.

(٣٠) عن

Battestin, *The Providence of Wit*, 209.

(31) Henry Fielding, *Amelia*. 2 vols. (London: Bell, 1914), i. 3.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(32) Sarah Fielding, *The Adventures of David Simple*, ed. Malcolm Kelsall (Oxford: Oxford University Press. 1994), 334, 415.

(33) Frances Sheridan, *Memoirs of Miss Sidney Bidulph, Extracted from her own Journal, and now first published* (London and new York: Pandora, 1987), 429.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(34) Henry Fielding, *Amelia*, Everyman edn., 2 vols. (London and Toronto: Dent, and New York: Dutton, 1930), i, p. xv.

(٣٥) انظر حول بعد نهاية الرواية عن الاحتمال

Patricia Meyer Spacks, *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England* (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1976), esp. 281, 285-6.

(٣٦) يرى برايَن مَكْريه أن هذا المشهد بعيد عن المعقول مع أن الحاجة للخضوع لرغبات كبار القوم كانت أمرًا مألوفًا تمامًا في حياة فيلدنغ .ويلاحظ مَكْريه أيضًا أن "فضيلة أميليا عرجاء لأن فيلدنغ لا يسمح لها بمحاربة الرذيلة التي تواجهها ." انظر

Brian McCrea, *Henry Fielding and the Politics of Mid-Eighteenth-Century England* (Athens, Da.: University of Georgia Press, 1981), 186-7.

(37) Ibid., 187.

(38) Mary Wollstonecraft, *Mary, A Fiction and The Wrongs of Women*, ed. Gray Kelly (London: Oxford University Press, 1976), p. xxxi.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(39) Lucius Apuleius, *The Transformations of Lucius, otherwise known as the Golden Ass*, trans. Robert Graves (Harmondsworth: Penguin, 1950), 214.

(40) Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, Everyman edn. (London: Dent, and New Yor: Dutton, 1962), 56.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٤١) يعني مقتل أبي القس مع اللورد فوكْلند في معركة نيوبري في سنة ١٦٤٣ أن أحداث رواية گرلسمث تجري في وقت مبكر جدًا من القرن الثامن عشر ، أي قبل خمسين سنة أو ستين من تاريخ نشر الرواية . وپرمروز هو من معاصري المجادل وليم وِسْتن (١٦٦٧-١٧٥٢) الذي يبدو أن پرمروز كان يشاركه في بعض أفكاره .

(٤٢) من المعالجات الأخرى لاستعمال گرلسمث لقصة أيوب في قسّ ويكفيلد :

Battestin, *The Providence of Wit*, esp. 198-9, 214; Korshin, *Typologies in England*, esp. 256; and Ronald J. Paulson, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England* (New Haven and London: Yale University Press, 1967), 27-4.

(٤٣) انظر

Frank Morley, *Literary Britain: A Reader's Guide to Writers and Landmarks* (London: Hutchinson, 1980), 390-1.

# الفصل السادس

## اللصّ الكريم : من فيلْدِنغ

## إلى العقد الأخير من القرن الثامن عشر

يبدأ فيلْدِنغ روايته **توم جونز** بتصوير السيد أولويرذي في أبهى صوره : "إنسانًا يفيض كرمًا ، يفكّر كيف يمكنه أن يكسب رضا خالقه بعملِ أفضلِ ما يستطيع أن يعمله لمخلوقاته"(١). فقد كان القرن الثامن عشر يرى أن الخضوع واجبٌ على الضعيف وأن الكرم واجب على القوي والثري . وكان اللورد شافتْسبري في كتابه **المناقب**[أ] (١٧١١) قد قال إن الفضيلة البشرية تستمدُّ من "المشاعر الطبيعية الطيبة" متَّخذًا من الذات الإلهية التي تفيض حبًّا وكرمًا مثالاً(٢) . ولكن للكرم جانبه المظلم كما بيَّن بَيرْنَرد ماندَفيل في **حكاية النحل**[ب] (١٧١٤) . فقد رأى ماندَفيل أن الفضيلة التي تمارس "لوجه الله" والتي جعل شافتْسبري منها مثالاً إنما هي دعوةٌ للنفاق وقناعٌ للكبرياء . والجدل ما بين شافتْسبري وماندَفيل هو الإطار الفكري للكوميديا في **توم جونز** لأن اعتقاد أولويرذي الراسخ بالكرم المسيحي يشكِّك فيه عديله الكابتن بلِفِل ، أبو منافس توم على وراثة أولويرذي ، مقيمًا حجَّته على أساس لاهوتي . فبلِفل لا يجد ما يستحقّ المديح في أفعال الإحسان حتّى عندما تسرّ المحسن لأننا "عرضة للخداع ، وقد نعطي أحسن ما عندنا لمن لا يستحقون ما نعطيهم" (١٠١) . وسواء أكان كرم أولويرذي قناعًا للكبرياء أم لم يكن فلا شك أنه يغري كلاً من بلِفل وابنه لممارسة النفاق .

---

أ *Characteristics*

ب *The Fable of the Bees*

يشكل كتاب **المناقب** لشافتسْبري نقطة تحوّل حاسمة في ظهور فكرة الجنتلمان الإنگليزي أو – حسب كلماته هو – فكرة "الرجل الذي حصل على التربية المثلى" ، "والذي لا يمكنه القيام بفعل فظّ قاسٍ" (٨٦) . كان شافتسْبري من أتباع حزب الوگز وحفيدًا لأحد كبار رجال الدولة الملَكيين ، ومن الممكن القول إن مذهبه الخاص بأن الخير صفة طبيعية في الإنسان هو مثال الفرسان القديم وقد هُذِّب وشُذِّب . وكان من رأيه أن "الوقار في جوهره مظهر كاذب" وأن أسلحة الجنتلمان تشمل الألمعية والممازحة وليس ثقل الدَّم الذي نحسّه في البيوريتانيين بحكمتهم المدّعاة وضيق أفقهم (١٠ ، ٤٨) . والمزية الاجتماعية أو ما يدعوه بالأريحية التي يمنحها الانتماء إلى الفئة المتجانسة (النادي) كفيل بأن يوصلنا إلى التخلّص من التحيز وإلى اتساع الأفق :"فالاستعلاء على العامة واحتقارهم من صفات الرجال الذين يؤمنون بمبادئ العبيد" (٥٣) . والتزام شافتسْبري بالتربية الطبيعية الحسنة وحب الخير المتبادل يتعارض تعارضًا جوهريًا مع التشاؤم المحافظ عند ماندَڤيل ، وقبله عند توماس هوبز لأن هوبز كان يعتقد بأننا كلّنا ميّالون إلى الإجرام بطبعنا.

كنا رأينا في الفصل الثاني أن مذهب الأنانية عند البشر في كتاب **اللوياثان** لهوبز يقوم على تصوّرٍ للحالة الطبيعية تسبق التوصُّل إلى العقد الاجتماعي ، وفيها لا مكان للعدالة ، والحياة حربٌ لا تتوقف . وكلُّ ما يريده الفرد من الحياة هو أن يشبع رغباته ، وهذه الرغبات لا يمكن إشباعها في الحقيقة ، ولذلك فهي "سعي دائمٍ إلى قوّة بعد قوّة ، وهو سعي لا يتوقّف إلاّ بالموت"[3] . والسرقة خارج العقد الاجتماعي وسيلة مسوَّغة لإشباع الرغبات – وهذه نقطة يكرّرها هوبز كثيرًا – لأنه "ليس ثمة من معيار للتصرف السليم حيث لا يوجد اتفاق يحتكم له الجميع ، ذلك لأن الكلّ لهم الحق في كل شيء" (٢٠٢) . لكن إنشاء سلطة الدولة وضع حدًّا لاعتداء القبائل بعضها على بعض وسطو الإقطاعيين بعضهم على بعض . السرقة من الفقير في رأي هوبز جريمة أعظم من جريمة السرقة من الثري (٣٥٢) . ولا

شك في أن هوبز كان يعلم أن نظام العدالة الإنكليزي ، وهو نظام يقوم على حصر حقّ الانضمام إلى هيئة المحلَّفين بملاّك الأراضي ، قد اتَّخذ الرأي المعاكس(٤).

كان كلٌ من هوبز وماندَڤيل يرى أن الكرم واللصوصية ، أو الإعطاء والأخذ ، لم يكونا ضدّين من الأضداد البسيطة . فهما يتشكّكان في القيمة الأخلاقية للكرم ، وكان ماندَڤيل من المؤمنين بالفوائد الاجتماعية للجريمة . ويرى هوبز أن الكرم علاقة بين من يعطي ومن يأخذ ، وهي علاقة يحتمل أن تنتهي بالنفاق والاستياء ، كما في حالة العرفان بالجميل والحب المتبادل :

إذا أخذنا من شخصٍ نعتقد أننا متساوون معه منافع أكبر مما قد نعطيه فإن ذلك يستدعي التظاهر بالحبّ ، ولكن الشعور الحقيقي في تلك الحالة هو الكره ، لأنه يضع المرء في وضع المدين العاجز عن السداد الذي يأخذ بالحرص على ألاّ يرى دائنه ، ويرجو أن يذهب إلى مكان لا يراه فيه أبدًا . ذلك أن ما نتلقّاه من منافع تشعرنا بأن علينا واجبًا ، والواجب عبودية ، والعجز عن القيام بالواجب هو عبودية دائمة ، وهذا الشعور كريه إذا ما وجد بين الأنداد . أما إذا تلقّينا منفعة من شخص نعترف بأنه أعلى منا فإن ذلك يدفعنا إلى حبّه ... كذلك فإن تلقي المنافع سواء ممّن هو ندّ لنا أو أدنى منّا يستدعي منّا الحب ما دامت لدينا القدرة على ردّ الجميل بمثله (١٦٢ – ١٦٣) .

وقد أضاف ماندَڤيل ، وهو المتشكِّك بطيبة البشر ، إلى "ميزان المدفوعات" الأخلاقي عند هوبز قوله إن التبادل القائم على أسس سليمة من الناحية الاقتصادية يؤدي إلى النتائج التي تؤدّي إليها اللصوصية ، لأن كلا النوعين من التبادل يؤدّيان إلى زيادة الثروة وانتعاش التجارة . وكان هوبز قد لاحظ أن النقود تُتَداوَل في الدولة منتجةً أثرًا تشبه فائدته فائدة الدورة الدموية في الجسم وأن الاحتكارات وكَنْز الثروات "مرض" يشبه الحمّى التي تصيب الجسم أو ذات الجنْب (٣٠٠ ، ٣٧٤) .

ويمتدح ماندَڤيل الأبناء الماجنين والورثة المسرفين لأنهم "يعيدون إلى الناس ما سُرق منهم" . والشعب كله يستفيد عندما يُسْرَق البخيل :

يسطو قاطع طريق على مبلغ كبير من المال ، ويعطي مومسًا فقيرة يحبُّها عشرة جنيهات لتكتسي بثياب جديدة من رأسها حتى قدميها ... تحتاج إلى حذاء وجوارب وقفّازات وثياب داخلية ، وهذا يجعل الخيّاطة وبيّاع الأقمشة يحصل على شيء منها ، وكذلك مئات من العاملين عند الذين صرفت نقودها عندهم قد يحصلون على شيء مما صرفت قبل انتهاء الشهر . أما صاحبها الجنتلمان الكريم فإنه عندما توشك نقوده على الانتهاء يغامر مرّة ثانية ويحاول السطو قرب سجن هايگيت فيمسك مع المتعاونين معه ويحكم عليه بالسجن . والمبلغ المتحقّق بسبب إدانتهم بالجريمة يكون من نصيب ثلاثة من الريفيين الذين يستحقونه(ع).

هنا تكون المومس هي الأولى من بين العاملين المائة الذين يستفيدون من كرم قاطع الطريق ، بينما يتسلَّم الريفيّون الثلاثة (الذين يمضي ماندَڤيل لوصف أحوالهم) مكافأتهم . وقطعة ماندَڤيل هذه لا تختلف كثيرًا عن إحدى روايات ديفو ، وهو الأمر الذي يذكّرنا بأن الرواية ، ذلك النوع الأدبي الذي يتناول تقلُّبات الزمن، تصوّر هذا التأثير النافع لتداول المال في المجتمع .

وتدلّ الإشارة العابرة إلى قاطع الطريق بعبارة "الجنتلمان الكريم" على مدى ما ورثه قُطّاع الطرق في أوائل القرن الثامن عشر من الصورة البرّاقة لحياة الفارس الخليع والمقدام . فقاطع الطريق يبدي كرمًا طبيعيًا تجاه الجنس الآخر حتى ولو كانت حبيبته "مومسًا فقيرة" . وقد رافق ظهور كتاب **حكاية النحل** الطبعة الأولى من كتاب الكابتن ألكزاندَر سمِث **التاريخ الكامل لحيوات أشهر قُطّاع الطرق وسرقاتهم**(ت) ، وهو مصنَّفٌ كلاسيكي عن سِيَر المجرمين (نُسب خطًا في السابق

---

(ت) *Complete History of the Lives and Robberies of the Most Notorious Highwaymen*

إلى ديفو) وطبع عدة طبعات في السنوات القليلة التي أعقبت الطبعة الأولى . وتدلُّ شعبية قاطع الطريق موضوعًا لسير المجرمين على مكانة "جنتلمان الطريق" باعتبارها رمزًا للشخصية الوطنية . وقاطع الطريق الإنكليزي الذي حيكت عنه القصص الخيالية ، والذي يمارس سلطته على ضحاياه لفترة محدودة يختار أن يمارسها برفق ، على عكس اللصوص والمجرمين الذين ولّدتهم نظم الحكم المطلقة في أوروبا . فالفارس عند ديفو يقول إن "قطاع الطرق في فرنسا لا يتكرّمون دائمًا بمخاطبة المسافر بأن يطلبوا منه الوقوف وتسليم ما لديه من نقود ، بل كثيرًا ما يطلقون عليه النار أولاً ثم يأخذون منه نقوده"(٦). وقد قضى أولفر گولْدسْمِث أول خمسة وعشرين عامًا من حياته في آيرلندة ، ونفترض أنه قد صادف لصوصًا آيرلنديين أو من يسمّون بالتّوري . هذا ما يقوله الفيلسوف الصيني في كتاب گولْدسْمِث **مواطن عالمي**[ت] عن قاطع الطرق الإنگليزي المهذّب :

لكن أعظم مزايا هذا الشعب كرم مجرميهم ورقّة قلوب لصوصهم وقُطّاع طرقهم . ولربما عجزت بقية الشعوب عن تقديم أمثلة من هذا النوع حيث يمزج اليائسون بين الشفقة والظلم . ويظهرون مع ذلك أنهم يميزون بين أنواع الجرائم وأعمال العنف مع بقاء قدر من الفضيلة فيهم . يتلازم القتل واللصوصية في بقية البلدان ، أما هنا فيندر أن يحدث القتل نتيجة لخطأ في التقدير أو الملاحقة . ولصوص بقية البلدان لا يعرفون الرحمة أبدًا ، أما قُطّاع الطرق واللصوص هنا فكرماء تجاه العامة على الأقل ،وتسود بعض الفضائل في علاقاتهم فيما بينهم(٧).

وكان رچردْسُن قد ركز على العنف القاتل لدى اللصوص الإيطاليين والفرنسيين في روايته السير چارلز گراندِسُن . وتقوم شهرة السير چارلز بصفته جنتلمانًا إنگليزيًا في جانب منها على قدراته الجسمانية المدهشة على التغلب على

---

ت *A Citizen of the World*

خصومه المسلّحين (وأكثرهم أوروبيون) دون أن يستل سلاحه[٨]. وبدا يكون قاطع الطريق المهذّب والجنتلمان قاطع الطريق الخارق صيغتين للصورة نفسها ، إحداهما سلبية والأخرى إيجابية . وقد لا نعرف مدى تأثر سلوك المجرمين الحقيقيين ونظرتهم لأنفسهم بهذا البريق الذي ألحق بمهنة قطع الطريق الإنكليزية .

وقد نوقش الأثر الأخلاقي لتمثيل الجريمة في الأدب نقاشًا حاميًا بعد نجاح **أوبرا الشحّاذ**[ج] لجون غي (١٧٢٨) ، عندما قيل إن الشباب سرعان ما أخذوا يقلّدون البطل اللص الكابتن مَكْهيث[٩]. وتكاد كل الروايات المعتمدة من روايات القرن الثامن عشر بعد رواية **جوزف أندروز** لفيلْدِنغ (١٧٤٢) أن تضم حادثة قطع طريق ، سواء أكانت تلك الحادثة حقيقية أو مختلقة ، بحيث يصعب رسم الحدّ الفاصل بين الرواية والسيرة الإجرامية[١٠] . كذلك يكثر تصوير مصير قاطع الطريق المتصمّن السجن ، في سجن نيوگيت غالبًا ، والشنق العلني في روايات تلك الفترة . ومن وظائف "المحسن" في روايات مثل **توم جونز** ، و**أميليا** ، و**همفري كلنكر** ، و**قسّ ويكفيلد** الإتيان بوسيلة مناسبة لإنقاذ البطل البريء من السجن الذي أودع فيه ظلمًا .

## قاطع الطريق عند فيلْدِنغ

قال الكابتن چارلز جونسن في مقدمة مجموعته من سير حياة قطّاع الطرق في سنة ١٧٣٤ ، وهي مجموعة تبع فيها ما كان الكابتن سمث قد فعله في مجموعته ، إن "التاريخ الشامل للصوص" سيكون أقرب إلى "التاريخ الشامل للشعوب كلها" . فقيصر والإسكندر الكبير ومؤسسو الممالك كلهم لصوص معروفون . وكانت اللصوصية فاشية حتى في بريطانيا العظمى "حيث الملْكية آمنة

---

ج *The Beggar's Opera*

أكثر من أي بلد آخر في العالم" – ولكن لا يقبض إلا على "صغار المجرمين"(١١). وهذه الرسالة نجدها أيضًا في **أوبرا الشحّاذ** ، وفي رواية فيلْدنغ **جونثَن وايلد** فيما بعد (١٧٤٣) . ففي دراما غَي يتحدَّث فردٌ من عصابة مَكهيث عن الأغنياء الذي لا يشبعون من المال واصفًا إياهم "بلصوص البشرية" الذين يتوجَّب على قاطع الطريق "ذي القلب الطيب واليد المعطاءة" أن يقلِّل من أموالهم . على أن "جنتلمان الطريق" الذي يقلّده "الجنتلمان الأصيل" أو العكس(١٢)، ليس أكثر من صيغة واحدة من الصيغ المعاصرة لشخصية قاطع الطريق في الروايات وسير المجرمين . وتعطينا سلسلة اللوحات التي تمثل لصوصًا في روايات فيلْدنغ صورة أكثر تنويعًا وأشد واقعية للعلاقات بين المجرمين في القرن الثامن عشر . فقد كان فيلْدنغ قاضيًا مجرَّبًا له مكانته العالية ، وتتضمَّن كتاباته غير الروائية كتابًا بعنوان **بحث في تزايد أعداد اللصوص مؤخّرًا**ج (١٧٥١) . وهو كتاب قصد منه "إيقاظ السلطة المدنية من سباتها الحالي" . وقد ذُكِرَ أن فيلْدنغ أرسل قرابة أربعين قاطع طريق ولص إلى السجن في أسبوع واحد سنة ١٧٥٠(١٣).

ومن أسباب ما لوحظ من زيادة في حوادث قطع الطريق في الفترة الواقعة ما بين سنة ١٦٠٠ إلى سنة ١٧٥٠ اتّساع رقعة التجارة داخل بريطانيا العظمى ، ورداءة الطرق ، وغياب النظام المصرفي في المقاطعات واضطرار التجار والباعة إلى حمل أموالهم معهم في ترحالهم ، وتهجير السكان بسبب الحروب الأهلية والخارجية(١٤). أما بعد سنة ١٧٥٠ فقد قلَّت الحاجة لنقل الأموال من مكان إلى مكان . ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر لم تتحقق مخاوف فيلْدنغ على سلامة المسافرين داخل العاصمة وإليها ، وأصبح المزيِّفون هم أشهر المجرمين ، وليس اللصوص . غير أن الصورة البراقة لقاطع الطريق المقنَّع ممتطيًا صهوة

---

ج *An Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers*

حصانه كانت قد أصبحت جزءًا دائمًا فيما يبدو من الثقافة الشعبية . ووصلت قصص الرومانس التي تحنّ للماضي والتي تتخذ من قطع الطرق موضوعًا لها ذروتها في سلسلة "روايات نيوگيت" في العقد الرابع من القرن التاسع عشر ، وهي قصص استثارت ردّ فعل دكِنز في روايته **أولِڤر تْوِسْت** . فدك تيرپن الذي شُنِقَ في سنة ١٧٣٩ أصبح بطل رواية هارِسُن_**رُكوود**[غ] (١٨٣٤) ، بينما يُرى بطل رواية **پول كِلفُرد** من تأليف بُلْور لِتُن أول ما نراه وهو صبيّ يقرأ سيرة حياة تيرپن ومغامراته . لكن معظم أعمال السطو على الطرق اقترفتها في واقع الأمر عصابات من الراجلين[١٥] – وهذا جزءٌ يخلو من الجاذبية من صورة قطّاع الطرق، ولكنه جزء لم يؤثر على قصصهم رغم أن رواية **جوزف أندروز** تصوّر هذا الجزء كما هو .

تبدأ رواية فيلْدِنغ الأولى وكأن القصد منها هو الهجاء الساخر . إذ يرفض فيها أخو پامِلا أندروز في رواية رچردْسُن الإغراءات الغرامية من جانب السيدة بوبي التي يعمل في خدمتها والسيدة سْلِپْسْلِپ ، خادمتها ، فتكون النتيجة أنه يطرد من العمل عندهما فيعود من لندن إلى سومَرْسِت . ويتعرّض بينما هو يمشي وحيدًا في زقاقٍ ضيّق مظلم (وليس في البرّية حسب التقاليد الروائية) لهجومٍ على يد عصابة من الأشرار فيسرقون ما معه من مال ويضربونه ويجرّدونه من ملابسه ويتركونه معتقدين أنه مات . وبما أنه خادمٌ عاطلٌ عن العمل فإن جوزف لا يستحقّ اهتمام اللصوص ، ولكنه يصمّم على مقاومتهم رغم أنهم مسلّحون بالمسدّسات والهراوات . والحادثة تعرّف البطل على العالم الحقيقي تعرّيفًا يتّسم بالعنف يشبه العنف الذي عانت منه پامِلا والتهديد بالاغتصاب . وينجح اللصوص في تجريده من القطعة الذهبية التي كانت حبيبته فاني قد أعطته إياها للذكرى ،

---

غ *Rookwood*

بينما لم تعطه الليدي بوبي أو السيدة سْلِپسلْپ شيئًا . ثم يتمّ إنقاذ جوزف على يد حوذي ، وهذا يؤدّي إلى حادثة سطو أخرى يوقف بها قطاع الطرق العربة ويسلبون الأموال من ركّابها . ولكن أفراد العصابة يعاملون الركّاب من أبناء الطبقة الوسطى معاملة أفضل من المعاملة التي تلقّاها جوزف[١٦]. ويعتقل أحد أفراد العصابة فيما بعد ، ولكنه سرعان ما يهرب نتيجة رشوة يقدّمها للشرطي . وإلى هنا ينتهي دور اللصوص في الرواية .

تتغيَّر أحوال جوزف بعد أن يسرق ويجرَّد من ثيابه بلقاءٍ يجري بالصدفة مع شخصين يحسنان إليه ، الأول هو المسافر الدونكيشوتي القس آدَمْز والثاني هو السيد ولسن الذي يفضّل حياة العزلة . أما آدَمْز فهو شديد الإيمان بالإحسان على الرغم أنه لا يملك من المال شيئًا[١٧]. وتعريفه للإحسان هو أنه "النزعة الكريمة للتخفيف عمَّن يعانون من الشدائد" . أما ولسن فكان في شبابه قد بدَّد ما ورثه من مال في لندن وقضى وقتًا طويلاً في سجن المدينين . وهو يعيش الآن معتزلاً في الريف بعد فشله في تجارة النبيذ إلى أن يصادفه آدَمْز وجوزف . ثم يعود موضوع السَّطو إلى الظهور ليلعب دورًا رومانسيًا في حلّ عقدة الرواية ، ذلك أن جوزف وفاني كانا قد سرقهما الغجر في طفولتهما الأولى ، ويتبيَّن أن فاني هي أخت پامِلا وأن جوزف هو ابن السيد ولسن ، ولذا فإنه ينتمي إلى طبقة تؤهله لأن يُسْتَقْبَلَ في بيت السيد بوبي الريفي . ويعيدنا ظهور السيد بوبي في نهاية الرواية على هذا النحو (ونفهم أنه هو من كانت تدعوه پامِلا بالسيد ب) – إلى موضوع المحاكاة الساخرة لرچردْسُن التي كان فيلْدنغ قد بدأها هنا وفي رواية **شاملا** (١٧٤١) . لكن **جوزف أندروز** تشمل عالمًا أوسع ترمز له الطريق المفتوحة ورحلة البطل التي تتخلّلها المفاجآت والأخطار وذلك بسبب المفاجآت التي يضيفها اللصوص لأحداث الرواية.

عاد فيلْدِنغ إلى الطريق المفتوحة في رواية **توم جونز** فيما بعد ، ولكنه نشر بعد سنة من نشر رواية **جوزف أندروز** حكايته النقدية **حياة جونَثَن وايلد الأكبر**[د] ، وفيها يقود البطل عصابة من اللصوص . ويعتبر وايلد الذي لا يرد اسمه في الرواية إلا مصحوبًا بعبارة "الأكبر" هو قيصر اللصوص أو إسكندرهم الأكبر ، أو أرستقراطيّ يقود أعوانًا ويندر أن يوسّخ يديه – باستثناء مهارته في نشل الجيوب . وقد تنزل عصابته "لممارسة ذلك النوع الراقي من السطو على الطرق" ، ولكنَّ وايلد ، وهو الأرقى منهم جميعًا ، لا يُرى إلاّ وهو يستحوذ على زبدة ما جمعوه أو يغازل النساء أو يلعب الورق مع صديق له في الإجرام يعرف بالكاوْنت(١٨). وأما نسبه فمتميّز لأنه يعود به إلى ذلك اللص الأسطورة الذي عاش في القرن السابع عشر ، وهو جيمز هايْند ، وإلى جدٍّ آخر "تميّز على جانبي القضية في الحروب الأهلية" (١٤) . وتقسم عصابته قسمين : القسم الأول يدعى باسم "الفرسان وعصبة التوري روري رانتر" ، ويدعى القسم الثاني باسم "الواكَر وذوي الرؤوس المستديرة، والهزّازين وأولْدنولز ، وغير ذلك من الأسماء"[ه] (٢٧٦) . ورواية **جونَثَن وايلد** هي – على غرار **أوبر الشحّاذ** – رواية تسخر من حكومة السير روبرت وولبول التي أنهكت الشعب ، وتصور الأساليب الملتوية التي يلجأ إليها الكاتب الرمزي السياسي . ويحرص فيلْدِنغ على أن يجعل أحد شخوص الرواية يقول : "إن هناك صلة أوثق بين الحياة في الطبقات العليا والطبقات الدنيا مما قد يظنّ ... ويستحقّ قاطع الطريق حظوة أعلى لدى العظماء مما يحصل عيه عادة"

---

[د] *The Life of Jonathan Wild the Great*

[ه] من الواضح أن الأسماء هنا تدل على الجانبين المتحاربين في الحرب الأهلية التي جرت في القرن السابع عشر . ولعل الأسماء على الجانب المؤيد للملك أوضح للقارئ العربي (الفرسان ، التوري) ... تشير إلى الجانب الآخر . وهذا الجانب فيه "الواكَر" Wags وهو تحريف واضح ... والهزّازون تعريض بمن يدعون بالكويكرز أو جمعية الأصدقاء ، وهم من البيوريتانيين . والأولْدنولز اسم الجمع من Old Noll الذي كان يستخدم للإشارة إلى كرومويل

(٢٨) . ولكن قصة وايلد تختلف عن تلك القصص التي تسرد حياة المجرمين سردًا يخلو من المقاصد الخفية رغم أنها رواية من روايات نيوگيت .

إن قصة **جونثن وايلد** هي في واقع الأمر قصة واحدة تتلبّس ذهن وايلد ، وهذه القصة هي قصة ملاحقته للتاجر البسيط غير المؤذي المدعو هارتفري وذلك حيث نتوقّع أن نقرأ رواية متقطّعة الأحداث تصوّر لنا جرائم البطل وحنكته وتنوّع جرائمه . ولذا فإن أصول شخصية وايلد ليست هي جاذبية الشخصية والجرأة في المواقف الاجتماعية بل هي الحقد والخبث والتحايل والنفاق ، وهي الصفات التي نجدها فيما بعد في شخصية السيد بِلْفِل في رواية **توم جونز** . **فوايلد يعرف** كيف يلعب على عواطف البشر ويزرع بذور الفرقة بينهم ليحقق مآربه مما يحصل بينهم من تنافس ومخاوف (٩٢) ، شأنه في ذلك شأن السياسيّ البارع (باستخدام المقارنة التي يستخدمها فيلْدِنغ نفسه) . ووايلد ، على نقيض شخصيات المحسنين عند فيلْدِنغ – شخص يسعى للأذى والشرّ ، فهو لا يتردّد في استخدام وسائل الفساد القانوني لتحقيق مآربه . وعندما يقول له أحد أفراد عصابته :"خذ معك مسدّساتك واعمل قاطعًا للطرق بنفسك ، ولا تكتف بالتفكير الكسول بأن تغتني على حساب المخاطر والآلام التي يعاني منها الآخرون" (١٧٨) فإنه يسلّمه للشرطي دون وازع من ضمير ليشنق . أما هارتفري البريء فيفلت من مصير مشابه بأعجوبة . وفي النهاية يتجاوز وايلد حدّه فيجد نفسه وقد اقتيد على عربة بين الجماهير الصاخبة إلى "شجرة المجد" (٢٥٢) [ أي إلى المشنقة ] . وآخر فعل يقوم به في تايبِرْن هو أن يسرق آلة فتح الزجاجات من جيب القسّ ، ليكون جاهزًا للذهاب إلى العالم الآخر . وينفظ أنفاسه وهو يتلفظ بلغة اللعنات ، على عكس الندم الذي يظهره المحكوم عليهم بالشنق تقليديًا ، وبذا يكتمل شخصيته الشيطانية .

لم تكن عواطف فيلْدِنغ تميل إلى جانب اللصّ بوصفه "رجلاً عظيمًا" ولا إلى جانب الأوغاد من أبناء الطبقات الدنيا الذين يوسعون جوزف أندروز ضربًا ، بل

تميل إلى جانب قاطع الطريق من أبناء الطبقة الوسطى الذي يمكن إصلاحه . وقد ركّز كتابه **بحث في أسباب زيادة عدد اللصوص مؤخرًا** على حالة تاجر فقير كان دافعه للتحول إلى قاطع طريق "أن يدفع فاتورة تستحقّ عليه بعد فترة وجيزة" (٧٨). ويكشف أولويرذي في رواية **توم جونز** عن أنه كثيرًا ما أشفق على مصير قاطع الطريق وبحث عن ظروف مخففة للحكم (٨٦٢) . ويشارك توم ، الذي يقال لنا "إنه ولد ليشنق بكل تأكيد" (١٢٣) ، والذي يتطابق اسمه واسم قاطع الطريق الذي شنق في لونسِستن في سنة ١٧٠٢[١٩] ، كلاً من أولويرذي وفيلْدِنغ في عواطفهما. وهو يتعرّف على ما يعنيه قطع الطرق عندما يحاول السيد أندرسن ، وهو "شخص يبدو عليه كرم المحتد ، ولكنه يمتطي حصانًا سيئ المنظر" (٦٠٢) أن يسرقه أثناء رحلتهما معًا من بارنِتْ إلى لندن . لكن توم (الذي يحمل معه كتاب الجيب العائد لسوفايا وفيه ورقة نقود من فئة المائة جنيه ، دون أن يعلم أندرسن بذلك) يتغلّب على خصمه ويستولي على مسدسه الخالي من الرصاص ثم يستمع إلى قصته عن حظه السيئ – فقد كانت تلك أول محاولة يقوم بها أندرسن لقطع الطرق ، وهو في وضع يرثى له لأنه يبحث عن وسيلة لإطعام أطفاله الجياع وزوجته الحبلى – فيعطيه توم جنيهين ويفرج عنه . وتؤدّي هذه الحادثة دورها في استعادة توم لثروته لأن أندرسن يتبيَّن أنه قريب من صاحبة البيت الذي يسكن فيه أولويرذي . وكرم توم نحو قاطع الطريق يقوم إلى حدّ ما على التقارب الروحي بينهما . كذلك يتبيَّن أن موقفيهما متشابهان لأن بضائع أندرسن كانت قد احتجزت نتيجة لكفالته أخاه عديم الذمَّة . وهنا يتناول فيلْدِنغ مشكلة العدالة الاجتماعية أو انعدامها من زاوية نظرٍ معاكسة للزاوية التي نظر منها إلى السرقة في رواية **جوزف أندروز** . فالمال الذي ينوي قاطع طريق متدرّب مثل أندرسن أن يسرقه هو مال كان سيملكه لو كانت الظروف أعدل وأفضل .

وهناك حادثة مشابهة في رواية فاني بيرني **إيفلينا** (١٧٧٨) حيث تخلّص البطلة الشاعر المثقل بالديون مكارْتني من الانتحار . فمكارتني ، الذي يتبيَّن أنه أخوها المفقود منذ زمن طويل ، يكون على وشك أن يطلق النار على نفسه بمسدَّس اشتراه لكي يسطو على عربة نقل . فقد قرَّر أن يلجأ لقطع الطرق من أجل أن يسدّد إيجار بيته على غرار التاجر الذي يتحدَّث عنه فيلْدِنغ في **بحثه** . ويتناقض هذا التساهل الذي يبديه كلٌّ من فيلْدِنغ وبيرني نحو من جار عليهم الزمن من أبناء الطبقة الوسطى مع حكم أولويرذي على جورج الأسود الذي وضعه قدره في طبقة البروليتاريا بحيث لا يمكنه الفكاك منها ، وهو الحارس الذي تحوّل إلى لصّ وسرق مبلغ الخمسمائة جنيه الذي وجده في كتاب الجيب الذي تركه توم دون تفكير. وعندما تتكشف أفعال جورج فإن أولويرذي يقول "إن قاطع الطريق شخص بريء بالمقارنة معه" (٨٦٢) . ولكن كلَّ ما فعله جورج هو أنه احتفظ بقطعة نقود وجدها تحت السياج . هل كان أندرسن أو مكارتني سيعيد الورقة النقدية في هذه الظروف ؟ لكن من حسن حظ هذين أنهما لا يوضعان على المحكّ .

## قاطعُ الطريق الفارسُ

ثمَّة إلى جانب أندرسن في رواية **توم جونز** قاطعُ طريقٍ فيه من جاذبية الفرسان وقِحَتِهم ما يقنع السيدة وسْتِرْن ، وهي عمَّة العانس ، بأن تخالف القانون فلا تقيم عليه دعوى . فهو يجرّدها من قرطيها "وهو يلعنها ويقول لها : ' البغايا الجميلات من أمثالك لا يحتجن إلى الحليّ لإظهار جمالهن ، يا لعينة ' " (٣٢٦) . وهذا هو الوحيد بين قطّاع الطرق عند فيلْدِنغ الذي يشبه ولو من بعيد "الجنتلمان اللصّ" ، والذي يوحي سلوكه الذي يروى بلهجة الإعجاب والمحبة ، بقدرٍ من

التواطؤ الثقافي ، وأحيانًا الجنسي ، بين اللصّ والضحيّة . وهذا هو قاطع الطريق الذي تعيش ذكراه في عبارة : "قف وسلِّم ما معك !" وعبارة : "نقودك أو حياتك !".

والصورة التي تناقلها الناس عن قاطع الطريق تجعله ممتطيًا حصانًا ، وهذه الصورة تعكس الفارق الطبقي بين المسافرين الراكبين والراجلين . وقاطع الطريق هذا قادر على إظهار مهارات فائقة في ركوب الخيل كالرحلة إلى يورك التي نُسِبَت إلى شخصين سابقين قبل نسبتها إلى تيرپن وبْلاك بس[م]. كما أنه ميّال إلى الممازحة وإلى النصب والاحتيال ، وهو خبير في استعمال الأقنعة وأزياء التخفّي – وهذا أمرٌ يمكن إرجاعه إلى القصائد الشعبية التي تروي مغامرات روبِن هُدْ . ومن الصعب القول أيّ قطّاع الطرق الذين تؤثَر عنهم القصص الشعبية كان هو الأول ، ولكن المجموعات التي تروي سِيَر المحرمين في القرن الثامن عشر تجعل كلاًّ من روبِن هُدْ والسير جون فولستاف على رأس القائمة . وكانت التقاليد قد أرسيت مع ظهور شخصية گماليل راتْسي الذي شنق في بِدْفُرْد في سنة ١٦٠٥ . وقد ذكرت المنشورات المعاصرة له أنه انتحل شخصية الجنتلمان . وكان يرافقه شخصان على أنهما خادمان له ، وأنه في إحدى المرّات منح شخصين يعملان في صناعة الصوف سَلَبَهما أموالهما لقب "الفارس" ، تسمّى الأول السير ساميول شيپسكن (فروة الخروف) والثاني السير وولتر وولْساك (كيس الصوف)(٢٠). غير أن هذه المسخرة يمكن أن تؤدّى معكوسة ، لأن المسافر كان يدّعي أحيانًا أنه قاطع طريق آخر ليتجنَّب اعتداء اللصوص الآخرين عليه . ويروي لنا الكابتن ألكزاندر سْمِثْ أنه عندما أوقف وِتْني وعصابتُه رجلاً في بريّة باگشت وأمروه بالوقوف كان الجواب : "كنت أريد أن أقول لكم الشيء نفسه أيها السادة" . فترك وِتْني قاطعَ

---

[م] Black Bess : هذا هو اسم حصان سطا عليه قاطع الطريق المشهور دك تيرپن .

الطريقِ المزيَّفَ هذا يذهب إلى حال سبيله ، لكنه أوقع به في اليوم التالي وقال له إنه عرف حقيقته في تلك المرَّة(٢١).

كان كلٌّ من الكابتن سْمِثْ والكابتن جونسن ، أهمُّ كتّاب سِيَر المجرمين في أوائل القرن الثامن عشر ، من أنصار الملَكية المعروفين . وقد ربطت كتاباتُهما قصة قطع الطرق السياسية في إنكلترة بذكرى الحرب الأهلية ربطًا لا تنفصم عراه . وترافقت أوقات القلق الشعبي المتعلّق بقطع الطرق في العادة بفترات انتهاء الحروب ، أي في أوقات النّزوح من أماكن السكن المعتادة ، والبطالة المستفحلة ، فأصدر البرلمان في السنوات ١٦٤٧ – ١٦٤٩ سلسلة من البيانات الخاصة بالسرّاق واللصوص(٢٢). وكان مَيْلُ چارلز الأول للعفو عن قطاع الطرق الذين صدرت الأحكام بشأنهم قد استثار قدرًا من الجدل(٢٣). وعندما جاء عهد الكومنولث عاد بعض مناصري الملَكية ممن فقدوا ممتلكاتهم من المنفى وعملوا قطّاع طرق على شاكلة الكابتن زاكري هاوَرد ، فصوَّرهم الكتّاب من أمثال سْمِثْ وجونسن كما لو أنهم فدائيّون يحاربون من أجل قضية الملك . وقد نسبت إلى ثلاثة منهم في الأقل سرقة "المجرم الكبير" كْرومولِ نفسه ، بينما قيل إن مَيري فيرْث سلبت أموال فيرفاكس في برّية هاونْسلو ، وأن هاوَرد اغتصب زوجة فيرفاكس وابنته . وقال هاوَرد في كلمته التي ألقاها عند حبل المشنقة (وهي كلمة اقتبسها جونسن) إنه لو أطلق سراحه "لما توقّف عن سَلْب أولي الرؤوس المستديرة ما دام أيّ منهم يعيش في إنكلترة" . كذلك طمأن جون كتنگتن الركّاب المرعوبين في قافلة تنقل رواتب الجنود العاملين في جيش كْرومولِ إنه لم يأت ليسلبهم مالهم الخاص بل ليسلب مال الكومنولث(٢٤).

وقد بقيت صورة قاطع الطريق التقليدية التي يظهر فيها مقَّنعًا على صهوة حصانه هي صورة الفارس المعروفة . ويلعب كلٌّ من رچرنسُن وگولْدسْمِثْ وببرني على الارتباطات القائمة بين السطو على الطرق والتحرر (التحلُّل) الذي

يمكن إرجاع أصوله إلى عصر أفرا بن[٢٥]. فروبرت لَدْلِس يتسكَّع في الغابات المجاورة لضيعة آل هارلو مرتديًا "معطف الفارس" ، وتصفه عائلة البطلة بأنه "قاطع طريق يائس" يسعى للإيقاع بها مع عصابة من المسلّحين[٢٦]. ويختطف السير هارگريف پولِكسفن هاريِتْ بايْرن في رواية السير جارلز گراندِسُن ، ولكن يخلّصها البطل الذي يتّصف بصفات القدّيسين في مواجهة بارعة في بريّة هاونسلو ، وهي إحدى البقع التي يتكرّر ذكرها في سِيَر المجرمين . ويخبر السير هارگريف الرجال المسؤولين عن حاجز الطريق بأن لصوصًا يمتطون جيادهم هاجموه ، بينما يروي شاهد أنه رأى "شابَّين خليعين يركب كلٌّ مهما عربة تجرّها ستة جياد سلب أحدهما سيِّدة من الآخر" . وبما أن گراندِسُن هو مثال الفضيلة فإنه أبعد هاريِت من الخطر الأخلاقي ، ولكنه لا يستطيع مقاومة النكاية بلغة المتحرِّرين / المتحلِّلين بقوله : "لم يخطئ السير هارگريف كثيرًا عندما ادّعى أنه تعرّض للسطو"[٢٧]. ويرتدي كلٌّ من الكابتن ميرڤن والسير كْلِمَنْت وِلْبي قناع قطّاع الطرق لاعتراض طريق المدام دوڤال والبطلة عندما تخرجان للنُّزهة . ويغتنم وِلْبي الذي كان حاول التغزُّل بإيڤلينا في العربة هذه الفرصة فيفعل ذلك ثانية . ويلعب الفارس الذي يتظاهر بأنه قاطع الطريق في مشهدين من هذه المشاهد الثلاثة ما دعته روث بيرنَرْد ييزل دور "المتودِّد المكروه" ، ولكن البطلة فيها كلها تقع ضحية السرقة ، ويأتي من ينقذها كأنها قطعة من الممتلكات الشخصية[٢٨].

وتوحي العلاقات بين السرقة والتمثيل على المسرح والتحرّش الجنسي في هذه الحوارات بأنها يمكن النظر إليها من حيث علاقتها بمشاهد المساخر في الرواية الإنگليزية[٢٩]. ومع أن السرقات في الرواية كثيرًا ما تتضمَّن التعدّي واختلاط الهويّات ، وتقلّب الأدوار ، والرموز الجنسية الواضحة فإن ثمة اختلافات أساسية بين عرض هذه الأمور لإمتاع النظارة والجريمة القائمة على العنف . فالمــدى الذي تراوحت ضمنه مساخر القرن الثامن عشر والألبسة المستعملة فيها

لا يبدو أنها تضمَّنت ملابس "جنتلمان الطريق" ، ولا حتّى روبِن هُدْ ورجاله . (لكن وصلتنا أخبار عن قطاع طرق اعتقلوا في أثناء احتفال تنكّري في لندن(٣٠)) . ذلك أن ارتداء المشاركين في المساخر ملابس قطّاع الطرق وليس العكس قد يذكّر بالنشالين والنصابين الذين يتسكّعون في الشوارع خارج مكان الاحتفال .

ما السبب إذن في أن قاطع الطريق الذي تروى عنه الحكايات يرتدي قناعًا؟ إن السبب البديهي – أي لكي لا يُعرف – غيرُ مقنع لأن قاطع الطريق يحتاج في لحظة من اللحظات أن يعرف . إذ لا بدّ لكي يكتسب الشهرة من أن يخلع القناع . وارتداؤه القناع الذي يذكّرنا بقناع العينين في الحفلات التنكُّرية وغطاء الوجه المُسْبَل في خوذة الفارس هو للاستعراض المسرحي بقدر ما هو عمليّ . وهو يتوافق مع الاعتداء الذي فيه قدر من الألفة على المسافرين عندما يطلب منهم تسليم نقودهم . فعلى عكس اللصّ الذي يسرق خفية والمجرم الذي يتسلّح بالهراوة فإن قاطع الطريق الذي تروى عنه الحكايات الشعبية يواجه ضحاياه مواجهة مكشوفة ويتصرّف بقدر من اللطف ، ويقيم معهم علاقة من نوعٍ ما ، بحيث ينطبع أمره "قف وسلّم ما معك من نقود" في الذاكرة . ولئن تخفّى تخفّيًا طقسيًا في لحظة الكشف عن الذات فإن ذلك من شأنه أن يسهّل على الضحايا تسليم نقودهم . وهكذا تغدو السرقة فعلاً أقرب إلى سحرٍ يجعل قاطع الطريق هذا شخصًا "يحلو أن تُسرَق على يديه"(٣١).

وثمّة عنصر آخر في تقنُّع قاطع الطريق سببها ادّعاؤه بامتلاك هوية مزدوجة هي هوية "الجنتلمان" وهوية اللصّ . فعندما يرتدي بائع عاطل عن العمل قناعًا فإنه قد يتمكّن من إقناع ضحاياه بأنه جنتلمان حقيقي ساء حظه ، أو قد يتظاهر بكرم المحتد تظاهرًا مكشوفًا(٣٢). وقد كانت الهوية المزدوجة موجودة صراحة في الحكايات التي تروى عن راتسي . وهذه الازدواجية أو الخديعة التي

يتصف بها قطاع الطرق في الروايات هي صفة عامة لتعامل الرواية مع الجريمة وتجاوزها الحدود الطبقية .

لقد قال أحدهم "إن الجنس الأدبي الذي نسميه الرواية ما كان ليوجد لولا ظهور المومس ، والمتشرّد ، والنشّال ، والمحتال ، واللصّ ، والغريب"(٣٣). وتكشف هذه الملاحظة مقدار انجذاب القارئ من أفراد الطبقة الوسطى لشخصية المجرم والخارج على أعراف المجتمع ، ورغبة ذلك القارئ في الوقت نفسه في العيش بواسطة الآخرين على طرفي السلّم الاجتماعي عاليه وسافله . ومن هنا جاز انشغال الروايات بالمجرمين الذين ينتحلون صفة الأرستقراطية وبالأرستقراطيين الذي يسلكون سلوك المجرمين . وتكمن قوّة الرواية في ثقافة القرن الثامن عشر في ادِّعائها معرفة طبقات المجتمع كلها من [ سجن ] نيوگيت إلى مخادع سيدات المجتمع . وتكاد معظم الرحلات السردية التي تروي أحداثًا إجرامية أن تنتهي بالارتفاع إلى مستوى الطبقة ذات الصل الكريم في الوقت نفسه . فقد أعطى الشكل الذي تروى فيه الرواية عن طريق الرسائل المتبادلة أو عن طريق اعتراف الراوي بما جرى له شخصيًا لكاتب الرواية وسيلةً لتقمُّص الشخصيات الأرستقراطية ، بينما شكّلت صورة قاطع الطريق الجانب الآخر من ازدواجية الرواية . ومن نافلة القول أن ما ربط بين الأثرياء وأولئك الذين كانوا يعملون على اصطيادهم هو إغراء المُلْكية .

يقول المؤرخ دُگلس هَيْ إن التسوية الدستورية التي حصلت في سنة ١٦٨٨– ١٦٨٩ أرست أسس "الحرية ، ليس للناس ، بل لأصحاب الأملاك منهم" . فالطبقة الحاكمة كانت "تعبد" المِلْكية(٣٤). وقد شاعت مؤخَّرًا عبارة "التحوُّل إلى الطبقة الراقية" لوصف حرص أبناء الطبقة البرجوازية على الحصول على أملاك مضمونة ، ولا سيما الأراضي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ومن المعروف عن أبناء الطبقة الوسطى الناجحين اتجاهُهم لاتخاذ ما دعاه مارتن ج وينَر "بالدور

الاقتصادي المترفّع السلبي"(٣٥). وسواء أكانت عملية اكتساب الأملاك المضمونة هي من خصائص التاريخ الاقتصادي البريطاني أم لم تكن فلا شك في أنها شائعة في الرواية . وهي تتعارض من ناحية أخرى مع تداول النقد الذي دعا له ديفو وماندَفيل وآخرون . ويمثل قاطع الطريق "الأرستقراطي" حلم الثراء السريع عن طريق السرقة والصَّرف ، أما التاجر الحريص على اكتساب الأملاك المضمونة فيبذل قصارى جهده لضمان رأسماله ومنعه من التداول .

ويتبدّى حرص الرواية الإنكليزية على اكتساب الأملاك في أن السعي للتوصّل إلى الفردية الاقتصادية كثيرًا ما يؤدّي – بالصدفة أو بالتخطيط – إلى الحصول على الثروة والأرض عن طريق الإرث . والحبكة الروائية تضع أبطال القصة وثروتهم (أو آمالهم بالثروة) موضع التداول ، ولكن لحظة الختام هي لحظة الاستقرار في المكانة الاجتماعية المطلوبة وقضاء بقية العمر في البيت الريفي . أما تجربة التداول فتتضمّن في العادة الذهاب إلى المدينة وحادثة تؤدّي إلى السجن، تتصل فيها هوية البطل أو تختلط مع هوية قطّاع الطرق واللصوص . ففي رواية مول فلاندرز تهرع مول والسجينات الأخريات في سجن نيوگيت لمشاهدة "السادة الشجعان" الثلاثة الذين قبض عليهم بعد ملاحقتهم من هاونسلو إلى أكسبرِجْ . ويكون أحد هؤلاء الثلاثة هو زوج مول من مقاطعة لانكشر ، فيبعدان إلى أمريكا معًا . ولربما كان الزوج يفضل الشنق لأن "العبودية والأشغال الشاقة شيئان لا يتنازل الجنتلمان لعملها" ، ولكن ما إن يصلا إلى أمريكا حتى ترث مول مزرعة من أمها(٣٦). ويشتبه مدير السجن بأن بلِي بوث في رواية أميليا قاطع طريق "لا يعرف من حياة الجنتلمان إلا قطع الطريق"(٣٧). أما بطل رواية سمولت هَمفْري كْلنكر الذي يتّهم ظلمًا بالسَّرقة في بلاكْهيث فإنه يُسْجَن مع "اثنين أو ثلاثة من أشجع من تنفّس في بريّة هاونسلو" ويقال له أن يستعدّ "ليخرج من هذه الدنيا كما يخرج الإنگليزي الأصيل" في تايْبِرن(٣٨).

وتبحث الحبكة المعقّدة في رواية **همفري كْلنكر** العلاقات المعقدة بين طبقة السادة والخدم وقطّاع الطرق والطبقة المتوسطة الجديدة . ويدين كْلنكر الذي يوصف بأنه "فارس ممتاز" (١٥٣) لإطلاق سراحه من سجن كلاركنْوِل إلى أنه يعمل في خدمة ماثيو بْرامبْل . والجريمة التي أتُّهم بارتكابها ارتكبها "السيد" مارتن في الواقع . و"السيد" مارتن هذا يشفع له في النهاية أنه يخلّص بْرامبْل وجماعته عندما تهاجمهم عصابة منافسة من اللصوص قرب هاتفيلْد . ويصف الشرطيّ "السيد" مارتن بأنه "أفضل جنتلمان مؤهل لقطع الطرق عرفه في حياته" ، فهو يتقن فنّ التخفّي ، وكثيرًا ما شوهد وهو يدخّن غليونًا بصحبة القاضي (١٤٨ – ١٤٩) . وينجح في أن يدخل في خدمة بْرامبْل ، الذي يجد له وظيفة في شركة الهند الشرقية فيما بعد . أما كْلِنكر فيتبيَّن أنه ابن غير شرعي لبْرامبْل فتوكل له مسؤولية إدارة المزرعة . وهكذا نجد أن قاطع الطريق الذي ينتمي إلى طبقة السادة ، والمتّهم ظُلْمًا بأنه من قطّاع الطرق ، يخلعان ملابس الخدم لينضمّا إلى الطبقة الدنيا من الطبقة الوسطى . أي إن مصير كْلِنكر يختلفعن الانتماء الجليّ لطبقة السادة التي تحققت لكلّ من جوزف أندروز وتوم جونز ، بينما يتحوّل الفارس مارتن إلى مجرّد كاتب عاديّ في شركة . ذلك أن على قاطع الطريق الفارس أن يختار ما بين المجد الذي يأتيه عن طريق الشنق وبين الحياة العادية المريحة التي عرفها المؤلف نفسه مثلما عرفها قرّاؤه .

## سرقة الأغنياء[ز]

كان روبِن هُدْ "اللصّ الأكبر"[٣٩] في إنكلترة والقدّيس غير المقدّس لقطّاع الطرق الراكبين والراجلين على حدٍّ سواء . وكان يوصف بأنه "طيب القلب" ،

---

[ز] العنوان في الأصل هو Robbin' the Rich . وفيه يلعب المؤلف على الاسم Robin (اسم روبِن هُدْ الأوّل) وكلمة Robbing التي تعني السَّرقة . وإسقاط ال g في آخر الاسم أمرٌ مألوف في تلفظ الأفعال المنتهية بـــ ing في الإنكليزية.

سخيّ اليد ، مثل لصوص **أوبرا الشحّاذ** ، ويمكن القول أيضًا إنه يدعو "لقسمة العالم قسمة عادلة"(٤٠). وقد سلَّمَ الكابتن سمث نفسه بأنه كان محسنًا يسرق من الأغنياء ليطعم الفقراء . لكنه صوّره في تاريخه على أنه "قاطع طريق وقاتل"(٤١). وكثيرًا ما جرت محاكاة كرمه في الحكايات الشعبية (إن لم تحاكى في الواقع) . وسلَّم گماليل راتسي بأن واجبه يحتّم عليه "الشفقة على الفقراء لأن الأغنياء قادرون على العناية بأنفسهم". وعندما اعترض راتسي ابنةَ قسٍّ فقير وهي في طريقها إلى السوق لشراء ثوب فإنه تكرّم عليها وأعطاها نقودًا لتشتري ثوبًا داخليًا أيضًا . والقصيدة الشعبية المعروفة بعنوان "استرحام تيرين للقاضي" مدحت تيرين لأنه نفَّذ أوامر الكتاب المقدَّس بكساء العرايا وإطعام الفقراء وإبعاد الأغنياء(٤٢). أيمثّل اللصّ الكريم "العدالة الحقّة" أم إن دوافعه لا تخلو من المنفعة الشخصية إن لم نقل الحيطة ؟ وإذا ما استمعنا إلى قاطع الطريق المتحذلق لوك ييج وهو يقول لقس السجن في نيوگيت إن السرقة ليست "بالجريمة الكبيرة" وإن "من يؤذون الأثرياء بهذه الطريقة قد يحصلون على الخلاص إذا ما أحسنوا للفقراء مما حصلوا عليه" فإننا قد نشعر بأن هذا الكلام يشبه ما قد يقوله رجل أعمال في هذه الأيام أكثر مما يشبه كلام المتمرّد على المجتمع(٤٣). وقد قال بعض مؤرّخي الجريمة في القرن الثامن عشر إن احتجاج قاطع الطريق على الظلم الاجتماعي هو تسويغ لأفعاله يجعلنا لا نأخذه مأخذ الجدّ ، بينما يرى سواهم إن القصائد التي تتغنى بقاطع الطريق أبقت تراث التطرف الذي ساد فترة الحرب الأهلية وحقبة الكومنولث حيًّا(٤٤). وقد ترافق إحياء المشاعر الثورية في وقت لاحق من القرن الثامن عشر مع نشر قصائد البالاد التي تتغنّى بروبن هُدْ نشرًا محقّقًا تحقيقًا علميًا على يد جوزف رِتْسُن الداعم لقضية اليعاقبة .

إن شخصية روبن هُدْ التي تصوّرها قصائد البالاد والقصص الشعبية شخصية سياسية تتّصف بالغموض . فروبن يحارب ضد الطغيان ولكنه مخلص

للملك ، وهو من حملة ألقاب النبالة ومن عامّة الناس ، وهو خارج على القانون ومن الحريصين على احترام القانون الصحيح . ويقول بعضهم إنه ولد في لوكسلي وإنه هو إيرل أوف هنتنگدن الذي جُرِّد من أملاكه ، بينما يقول آخرون إنه ابن راعٍ فقير . ومسرحية روبن هُدْ التي مُثِّلتْ في نُدْنگم يوم تتويج الملك چارلز الثاني في سنة ١٦٦١ والتي ألمحت "إلى التمرّد الذي حصل مؤخرًا ، وإلى موضوع الساعة" عنَت لمشاهديها أن روبن هُدْ ، بوصفه إيرل أوف هنتنگدن — كان هو السَّلَف المباشر للفرسان المبعدين ولقطّاع الطرق الذين كانوا يسرقون من الكومنولث . لكن الكابتن سمث يرى أن قصة الأصول الأرستقراطية ليست سوى قصّة مختلقة(٤٥). وقد أصبح روبن هُدْ مع مضي الوقت في القرن الثامن عشر بطلاً من أبطال الميلودراما الشعبية وموضوعًا للنقاش في كتاب المطران پرسي المعنون **بذخيرة الشعر الإنگليزي القديم**[*] (١٧٦٥) . كذلك شكّلت جماعات من ذوي الأفكار الثورية جمعيات للمجادلة باسم روبن هُدْ ، وهي جمعيات سخر منها فيلْدِنغ(٤٦). أما في الطبعة التي حقّقها رِتْسَن تحقيقًا علميًّا ممتازًا لقصائد البالاد فإن شخصية المجرم الذي ينتمي للطبقات الشعبية الدنيا ، وتصوُّره سِيَر قطّاع الطرق على أنه سرق غُزْلانَ الملك وسرق من الملك رچرد الأول ومرافقيه في الطريق الشمالي الكبير ، فقد تحوّل إلى ثوري ذي أصل الكريم و"أمير للصوص قاطبة"(٤٧). وأخذ الناس ينظرون إلى إحسانه الأسطوري لا على أنه تعبير عن مزاجه المتصف "بالعظمة وكرم الضيافة" بل على أنه علامة على فضيلته السياسية الكامنة في شخصيته(٤٨). ومع ذلك فقد ظلّت الاستخدامات السياسية لشخصية روبن هُدْ استخدامات ذات حدّين — هل كان ملكيًّا أم من ذوي الرؤوس المستديرة ؟ أكان من أنصار الشعب أم مدافعًا عن الحقوق الموروثة ؟ — وكلّما رُفعت شخصيته إلى

[*] *Reliques of Ancient English Poetry*

درجة المثال ودخلت في الأدب الإنكليزي (كما في الأعمال المتأثرة برِتْسُن التي كتبها سكُت وبيكك وتِنسُن ، وسواهم) قلَّ الشبه بينه وبين اللصوص الحقيقيين .

ظهر روبن هُدْ أول ما ظهر بصفته شخصية من الشخصيات الروائية في رواية **إيفانهو** (١٨١٩) للسير وولتر سكُت رغم أن قصته سُرِدَت نثرًا منذ سنة ١٦٧٨ في الأقلّ . ولكن شخصية اللصّ المحسن الذي له من الصفات ما يذكّرنا بروبن هُدْ كانت موجودة قبل رواية **إيفانهو**. وقد أشرنا سابقًا إلى كلٍّ من جنكنسن والمستر بيرجل في رواية **قسّ ويكفيلد** . وتعطينا رواية ديفو **سيرة الحياة المدهشة التي عاشها الكولونيل جاك الجدير بالاحترام**[ش] (١٧٢٢) ، وهي الرواية الوحيدة التي لا جدال في أنها قصة قاطع طريق من بين الروايات المعتمدة ، مثالاً آخر . فجاك يبدأ حياته قاطع طريق ، ولكنه يتخلّى عن هذه المهنة بعد أن يسرق امرأة مسنّة فيعاني من تأنيب الضمير فيبحث عنها ليعيد إليها نقودها وعندما يدرك أنه لن يستطيع تعويض ضحاياه كلّهم فإنه يستنتج أن "هذه ليست هي الحياة التي تليق بالجنتلمان بكل تأكيد"(٤٩). ومما يلفت النظر أنه يلتقي بالعجوز في الأطراف الشمالية من مدينة لندن قرب مكان يدعوه "بندار ويكفيلد" – الذي ربما كان اسم حانة تقع في المكان الذي يدعى الآن "تقاطع الملك"(٥٠). ومع أن ديفو يحرص على واقعية الأمكنة ، فإن ثمة ما يجعلنا نحسّ بأن في عطف جاك على المرأة المسكينة شيئًا من الرومانسية ، والإشارة إلى قصيدة البالاد التي تدعى "بروبن هُدْ وبِندر ويكفيلد"[ص] لا يمكن أن تكون محض صدفة .

---

[ش] *History of the Remarkable Life of the Truly Honourable Colonel Jack*

[ص] بندار = Pindar (وهذا اسم شاعر من كبار شعراء اليونان) . پاينِدر = Pinder ، وهذا كان شخصًا مسؤولاً عن تجميع الحيوانات الضالة في القرية . ومن غير المحتمل أن تسمّى حانة في منطقة كالتي تصفها الرواية باسم هذا الشاعر الذي لا يهتم به إلا المثقفون . وأغلب الظن أن ثمة شيئًا قد غاب في القصة مع تقلبات الزمن .

لكن الشخصية الروائية التي تتخذ من روبن هُدْ مثالاً كاملاً لها لن تكتفي بجعله لصًّا كريمًا ، بل ستجعله أيضًا متمرّدًا سياسيًا أيضًا . فقد جعلت حتى الروايات ذات الميول اليعقوبية التي نشرت في العقد الأخير من القرن الثامن عشر المثال الذي صوّرته لنا هو مثال "صاحب الأرض الكريم" – وهذا مثال يتضمن صيغة أشدّ التزامًا بالسياسة من السيِّد أولويرْذي والسير چارلز گراندسُن – وليس مثال التمرّد الصريح[٥١]. لكنّ أورلاندو سمرايف في رواية شارلُت سِمِث **البيت الريفي القديم** يؤلف حقًّا تحالفًا سرّيًّا في سراديب رايْلند هول مع جوناس ولْكِنز ، المهرّب المشهور . وفي مناسبة أخرى يقبض على أورلاندو وهو يتلصّص خارج المبنى عند الفجر لأنه يشتبه بأنه لصّ تعدّى حدود الملْكية ، لكنه يكتشف في النهاية أنه هو الوارث الحقيقي للبيت . ولم يتطرَّف أي من الكتّاب من ذوي الميول اليعقوبية إلى حدّ التشكيك بالملْكية الفردية سوى كاتب واحد هو وليم گُدْوِن ، وهو موضوع لم يكد يتطرق إليه أحد منذ نشر الكتيبات الثورية في سنة ١٦٤٩ . فقد دعا گُدْوِن في كتابه المعنون **بالعدالة السياسية**[ض] (١٧٩٣) إلى المساواة في توزيع الملْكية على أساس الحاجة ؛ لأن التفاوت الاجتماعي هو السبب الأكبر وراء الجريمة. ولكن إعادة توزيع الثروة يجب أن تتمّ بالعقل والإحسان ، وليس بالعنف أو المصادرة القانونية ؛ لأن سنّ قانون ضدّ تجميع الملْكيات لا يتّفق والحرّية الاجتماعية الصادقة . والمفارقات الكامنة في مفهوم العدالة هذا تشكّل موضوعًا ثانويًا في المساهمة الأساسية التي أسهم بها گدْوِن لفن الرواية الإنگليزية ، أعني روايته المعنونة **بالأمور على ما هي عليه أو مغامرات كَيْلِب وِلْيَمز**[ط] (١٧٩٤).

تعود مغامرات كَيْلِب إلى تخلّي سيّده فوكْلَند (الذي سُمِّي على اسم جنرال من أتباع الملك في القرن السابع عشر) . فقد أخذ فوكْلَند هذا يضطهده ويلاحقه ملاحقة

---

[ض] *Political Justice*

[ط] *Things as They Are or the Adventures of Caleb Williams*

لا تعرف الكلَل بعد أن اكتشف كَيْلب زيف ادّعاء فوكْلَند بالفضيلة التي تشبه فضيلة گراندِسُن . ويسجن كَيْلب بناءً على أوامر فوكْلَند بعد أن يُتَّهم ظلمًا بالسرقة . وعندما يهرب من السجن يقع في كمين نصبه له مجموعة من اللصوص الذين يوسعونه ضربًا ويأخذونه إلى قلعة مهدّمة في وسط الغابة ، وهناك يضعه الكابتن رَيْمُند تحت حمايته . وكان گُدْوِن قد استعدَّ لكتابة **كَيْلب ولِيَمز** بقراءة **سجلّ نيوگيت** ، وكذلك – فيما نقدّر – الكتابات المتعلقة بروبن هُدْ ، لأن صداقته التي لم تدم طويلاً مع جوزف رِتْسُن كانت قد بدأت قبل سنة من نشر رواية **كَيْلب ولِيَمز**[٥٢]. ويصف الكابتن رَيْمُند الذي لا شكَّ أن شخصيته مستوحاة من شخصية "أمير اللصوص" التي تحدَّث عنها رِتْسُن ، بأنه متمرّد على المجتمع وبأنه جنديّ في حرب أهلية غير معترف بها : "نحن اللصوص بلا تصريح في حرب مفتوحة مع مجموعة أخرى من اللصوص الذين يسرقون وفقًا للقانون"[٥٣]. ويسلّم كَيْلب بما لدى رَيْمُند من "حبّ للخير" (٢٣٣) ، وقد يتوقع القارئ الذي لا يعرف أفكار كتاب **العدالة السياسية** أن يكون راوي رواية گُدْوِن مستعدًّا لتقبّل فلسفة اللصّ النبيل التي يؤمن بها قائد العصابة . ولكن كَيْلب يرفض فلسفة روبن هُدْ الحديث هذا ويقول إن "عدالة" اللصوص ليست أفضل من الانتقام وإن أهدافهم ليست سوى أهداف أنانية ، وإن الجهود التي يبذلونها "لا تقوم على أفكار لبرالية متنوّرة بل تتوجّه لتحقيق أضيق الأهداف وأحقرها" (٢٢٧) .

وينخرط كَيْلب قبل ترك عصابة اللصوص في نقاشٍ مفتوح مع رَيْمُند . ويرى كَيْلب أن هدف اللصوص "لا يتَّفق والخير العام" ، "ويتعارض مع أهم مصالح المجتمع البشري" . وهنا يتفاجأ رَيْمُند الذي اعتاد على "أفكار مستمدَّة من الدين ومن قداسة القانون" بما يدعوه "بالنَّزعة التبشيرية الدونكيشوتية" على الرغم من أن تفاصيل المناقشة تبقى غامضةً . ويتحدّث كَيْلب حديثًا يدهشنا لأنه يبدو أنه ينطق بأفكار المؤلف – عن "حرص الحكومة الضروري في الأمور المتصلة

بالملْكية ، ولو أن حرصها يبالغ فيه مبالغة تزيد عن المعقول" (٢٣٥) ، موحيًا بأن الناس في مجتمع عقلاني يسوده الهدوء يجب أن يشعروا بالأمن ليستمتعوا بملْكيَّتهم إذا أرادوا. وتقود معارضةُ گُدْوِن لإعادة توزيع الملْكية توزيعًا قسريًا صاحبَها إلى رفض صورة قاطع الطريق التي تجعل منه نصيرًا للبروليتاريا المظلومة.

كذلك لا يستطيع كَيْلِب أن يستجيب للكابتن رَيْمُند ؛ لأن آماله بتحقيق العدالة الحقيقية تتوجَّه نحو فوكْلَند ، الذي كان قد اضطهده . وتصل حدّة الصراع المركزي في الرواية وعنف العذاب النفسي الذي يعاني منه كَيْلِب أن العلاقة مع رَيْمُند ظلَّت في نظر غالبية القرّاء علاقة عابرة . أما فوكْلَند فقد ميَّز نفسه في إيطاليا كما كان السير چارلز گراندسُن قد فعل ، وأخذ يسعى لأن يعرف بأنه الفارس المثالي . وقرئت قصيدته "أغنية إلى الروح الفروسية" في محفلٍ عام (٢٧). لكن كَيْلِب الذي اكتشف أوراق فوكْلَند الخاصة بالصدفة أخذت تساوره الشكوك بأن فوكْلَند قَتَل غريمه بارناباس تِرِل ، "الممثل الحقيقي لشخصية الجنتلمان الإنگليزي" (١٩) . إذ كان تِرِل قد وجد مقتولاً في الشارع بطعنة من الخلف ، وهذه طريقة في الاغتيال يتميز بها المجرمون الإيطاليّون ولا يلجأ إليها المجرمون الإنگليز(٥٤). ويتحوّل الصراع بين فوكْلَند وكَيْلِب إلى ملاحقة جنونية تتكرر فيها العلاقة بين تِرِل وفوكْلَند . ولكن كَيْلِب ، على عكس فوكْلَند ، لا ينتقم لنفسه من معذِّبه . ففي الخاتمة المعدّلة للرواية تنتهي محاولات فوكْلَند للثأر من كَيْلِب بالتعبير الميلودرامي عن الندم ، وهو تعبير يدلّ على أنه لا يزال قادرًا على تقبُّل "الأفكار الليبرالية المتنوّرة " التي تناسب شخصية المحسن . ولكن الوقت يكون قد فات لأن يعود إلى وضعه السابق محسنًا لكَيْلِب . وتنتهي الرواية لا بالمصالحة ولكن بالندم وتقريع الذات عند الطرفين . ومع ذلك فإن مَيْلَ كَيْلِب لأن ينجرّ إلى التعصُّب وإلى عبادة الأبطال أقوى نحو المحسن الغنيّ الذي يشبه سلوكه سلوك الآلهة ويشبه سعبه

للانتقام سعي الشياطين منه نحو الأمير الحديث للصوص الذي يُعلي من شأن اللصوصية .

وأهم القصص التي حلّت محلّ قصص قطّاع الطرق في الثقافة الشعبية التي شاعت في القرن الثامن عشر هي قصص الحدود التي شاعت في أمريكا وأستراليا عن الخارجين على القانون . ويمثّل قاطع الطريق إنكلترة على أنها بلدٌ من البراري غير المأهولة والطرق غير الآمنة التي لم تنتشر فيها بعد شبكة الطرق الواسعة التي شقّها مَكادَم على الرغم من أن سالكيها من التجار والملاّك ، فضلاً عن الشخصيات القصصية ، كانوا في ازدياد مستمرّ . وتقدم لنا الرواية التي لا تلتزم بوجهة النظر الخاصة بسير المجرمين والتي تتشكّل بعد وفاتهم عادة ، مجموعات متباينة من اللصوص الذين يدّعون أنهم من الأرستقراطيين أو البرجوازيين وأنهم لصوص كرماء . واللصّ الذي تخترعه الرواية يثير قضايا العدالة وتداول الأملاك وتوزيعها إما من خلال علاقته بالبطل (كما في **توم جونز** و **إيڤلينا**) أو من خلال العلاقة المخفية أو السرّية مع شخصية المحسن . فالسير چارلز گراندسِن الذي يأسر قلب هارِيت بايْرن عندما ينقذها على نحو يشبه أفعال قطّاع الطرق ، هو النقيض المقصود للمغتصب والسارق الأرستقراطي في رواية **كلارسا** . أما فوكلّند ، وهو المحسن وقد انتحل شخصية اللصّ ، فهو صيغة أقوى وأشدّ تأثيرًا من الكابتن رَيْمُند ، السارق الذي ينتحل شخصية المحسن . و"الحرب الأهلية" التي يتحدّث عنها رَيْمُند لا تشكّل تهديدًا جدّيًا للمجتمع ، ولكن طغيان فوكلّند واضطهاده يشكّلان تهديدًا كهذا . والعلاقة الخفيّة بين اللصّ والمحسن هي أشدّ العناصر مثالاً للاضطراب في الحديث عن قاطع الطريق الإنكليزي، وهو حديث يضع تصوّرًا مقبولاً من نواحي أخرى للعنف الذي كانت تمارسه الطبقات الشعبية الدنيا ولأفعال الانتقام التي شكّلت ما قد يدعى "بالعدالة البريطانية" .

ولقاطع الطريق الذي عاش في الخيال الشعبي حضور هامشيّ في بعض روايات وولتر سكُت مثل **روب روي** (١٨١٧) و**قلب مدلوثيان** (١٨١٨) . إذ يسمع فرانسِس أوزبالدِستون "بأسماء المزارع الذهبي ، وقاطع الطريق الطائر ، وجاك نيدَم ، وغيرهم من أبطال **أوبرا الشحاذ**" أثناء سفره من لندن على الطريق الشمالي الكبير . ويقول سكُت إن روب رُوي نفسه "لا يزال يذكره الناس في بلده على أنه روبن هُدْ اسكتلندة ، مرعبُ الأثرياء ، صديقُ الفقراء"(٥٥). وعندما تسافر جيني دينْز جنوبًا في **قلب مدلوثيان** فإنها تسمع دِكْ أوسلَر في يورك وهو يغنّي مقطعًا من قصيدة بالاد عن روبن هُدْ ، بينما تحذّرها صاحبة البيت الذي تسكنه من قطّاع الطرق ، "فأنت جئت إلى بلدٍ أكثر تحضُّرًا ، أي أكثر خبرة في الخروج على القانون"(٥٦). وتحدث أحداث رواية **روب روي** في سنة ١٧١٥ وأحداث رواية **قلب مدلوثيان** في سنة ١٧٣٦ . وقد احتفظت شخصية قاطع الطريق بحياة إضافية في روايات لِتُن وأيْنزويرث وفي رواية روبرت لُوِس ستيفِنسن الرومانسية غير المكتملة **طريق الشمال الكبير** ، وفي قصص الأطفال والتسلية الشعبية . ففي رواية **روكوود** يتحدَّث هارِسُن أيْنزويرث عن دِكْ تيرين "آخر الرومان ، آخر قومه" ولكنه لا يفسّر سبب "انحطاط إمبراطورية اللصوص وسقوطها"(٥٧)، إذ أصبح الموضوع محصورًا بالروايات التاريخية . وتلقّت الصورة القديمة لقاطع الطريق الإنكليزي(٥٨) الضربة القاضية على يد دِكِنز في استهلاله لرواية **أولِفَر توِسْت** (٨٣٧ – ١٨٣٨): "لن تجدوا في هذه الرواية فارسًا يخبُّ على فرسه في ضوء القمر ، ولا حفلات مرحٍ في كهوفٍ يطيب العيش فيها ، ولا ملابس مزركشة ، فلا تطريز ولا أقمشة مخرّمة ، ولا أحذية طويلة ثقيلة ، ولا جاكيتات قرمزية اللون ، ولا أطواقًا للرقبة ذات كشاكش ، ولا شيء من تلك الحيوية والحرّية التي تنسب إلى الحياة على الطريق"(٥٩). ولكن على الرغم من دفاع دِكِنز القوي عن التصوير الواقعي الجديد للجريمة بكل ما فيها من وحشية ، وقبح فإن رواية **أولِفَر توِسْت** تثير أسئلة مشابهة

عن الجريمة والملْكية والإحسان لتلك التي أثارتها روايات القرن الثامن عشر . فالإحسان الذي ترافقه القسوة على يد "حماة الفقراء" تجري مقارنته صراحةً مع الاستقبال الحرّ الكريم في الظاهر في وكر فاگن . وبينما يتنقّل بطل القصة المسكين ما بين "أبويه" فاگن وبراونْلو فإن إحساسنا بأن اللصّ يخفي المحسن، وأن المحسن يخفي اللصّ يعزّز التشابه الخفي بينهما . وكان المراوغ المحنّك[ظ] ، الذي يريد أن يظهر بمظهر الجنتلمان ، قد أرسل "إلى الطريق" لتجنيد أعضاء جدد للعصابة وليس لسرقة المسافرين الأغنياء . وفي تحية ختامية "لإمبراطورية اللصوص" فإنه يلتقي أول ما يلتقي بأولڤر توِسْت على طريق الشمال الكبير في بارنِتْ . ولما كان من الممكن اعتبار رواية **أولڤر توِسْت** هي البذرة التي نمت منها كلّ روايات دِكِنْز اللاحقة فمن المهمّ أن نرى أن المؤلف يحيط عصابته الإجرامية بشخصيتي اللصّ محسنًا والمحسن لصًّا(٦٠).

---

[ظ] Artful Dodger: هو جاك دوكِنْز في رواية **أولڤر توِسْت** لدِكِنْز ، وقد لقِّب بهذا اللقب لبراعته في النشل ولأنه يتمكن من تفادي الاعتقال .

# هوامش الفصل السادس

(1) Henry Fielding, *The History of Tom Jones*, ed. R. P. Mutter (Harmondsworth: Penguin, 1966), 59.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(2) Anthony, Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, ed. John M. Robertson (Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill, 1964, 268, 317.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(3) Thomas Hobbes, *Leviathan*, ed. C. B. Macpherson (Harmondsworth: Penguin, 1968), 161.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٤) انظر

Douglas Hay. "Property, Authority and the Criminal Law," in Hay et al., *Albion's Fatal Tree: Crime and Society in Eighteenth-Century England* (London: Allen Lane, 1975), 38.

يقول هيْ إن شرط التملُّك وجد لاستبعاد الناس العاديين من عضوية هيئات المحلَّفين الذين كان من المحتَّم أن يتَّفقوا مع رأي هوبز .

(5) Bernard Mandeville, *The Fable of the Bees, or Private Vices, Public Benefits*, ed, Douglas Garman (London: Wishart, 1934), 88, 77.

(6) Daniel Defoe, *Memoirs of a Cavalier*, ed. James T. Boulton (London: Oxford University Press, 1972), 12-13.

(7) Oliver Goldsmith, *The Citizen of the World: or Letters from a Chinese Philosopher residing in London to his friends in the East* (London: Folio Society, 1969), 273.

(٨) انظر

Laura Brown, *English Dramatic Form, 1660-1760: An Essay in Generic History* (New Haven and London: Yale University Press, 1981), 198.

(9) Patricia Meyer Spacks, *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England* (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1976), 12.

(١٠) لم تقتصر سير المجرمين على الاختلاق ، بل ضمَّت أشياء مثل حياة الكولونيل جاك "كما كتبها بنفسه" – وهذه تلخيص لرواية ديفو. انظر

Capt. Charles Johnson, *A General History of the Lives and Adventures of the Most Famous Highwaymen, Murderers, Street-Robbers, & C.* (London, 1734), 117.

(11) Johnson, *General History*, 1.

أما كتاب سجل نيوگيت (*Newgate Calendar*) الذي نشر بخمسة أجزاء في سنة ١٧٧٣ فكان تجميعًا لما كتبه سمث وجونسن ولبعض ما نشر فيما بعد . انظر

J. L. Rayner and G. T. Crook, eds., *The Complete Newgate Calendar*, 5 vols. (London: Navarre Society, 1926).

(12) John Gay, *The Beggar's Opera*, in John Hampden, ed. *The Beggar's Opera and Other Eighteenth-Century Plays* (London: Dent, and New York: Dutton, 1964), 127,158.

(13) Henry Fielding, *An Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers and Related Writings*, ed. Malvin R. Zirker (Oxford: Clarendon Press, 1988), 73, lv

(وهنا يستشهد المحرّر بجريدة *Whitehall Evening Post* ، ٣-٦ شباط / فبراير ١٧٥٠) . وهناك دراسة لاتجاهات فيلدنغ المعقّدة للجريمة في

Ian A. Bell, *Literature and Crime in Augustan England* (London and New York: Routledge, 1991), esp. 183-9.

14 يدعو ديفو في كتابه **مقال في المشاريع** (*An Essay upon Projects*) إلى إنشاء بنوك في الأقاليم وإلى تحسين الطرق . وينصح في نشرته المعنونة **بنظرة في السرقة على الطرقات** (*Street Robberies Consider'd*) الناس إلى عدم حمل مبالغ كبيرة من النقود في أثناء تجوالهم . انظر

Peter Linebaugh, *The London Hanged: Crime and Civil Society in the Eighteenth Century* (London: Allen Lane, 1991), 211-12.

وقد كتب فيلدنغ أن تسكُّع الفقراء كان سببًا في "ازدياد السرقات" . والسبب الآخر لهذا التخوف من المشكلة هو أن ٥٤٠٠٠ جندي سرّحوا من الجيش وسلاح البحرية بعد التوصّل إلى السلام في إيكس لا شابيل . انظر

Fielding, *Enquiry*, 75 n., 138.

(15) Lincoln B. Faller, *Turned to Account: The Forms and Functions of Criminal Biography in Late Seventeenth- and Early Eighteenth-Century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 178.

(١٦) قد يكون سبب اللطف الذي يلجأ إليه قاطع الطريق مع ضحاياه الأغنياء إلى كون الأغنياء هم الذين يحتمل أن يسعوا بوسائلهم الخاصة إلى تقديم المجرم إلى المحاكمة . انظر

Hay, "Property, Authority and the Criminal Law," 41-2.

(17) Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr Abraham Adams*, Signet edn. (New York: New American Library, 1960), 326.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(18) Henry Fielding, *The History of the Life of the Late Mr Jonathan Wild the Great,* World Classics edn. (London: Oxford University Press, 1932), 133.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(١٩) حول توم جونز الحقيقي انظر

Captain Alexander Smith, *A Complete History of the Lives and Robberies of the Most Notorious Highwaymen, Footpads, Shoplifts, and Cheats of Both Sexes*, ed. Arthur L. Hayward (London: Routledge, 1926), 177-80.

(20) *The Life and Death of Gamaliel Ratsey*, Shakespeare Association facsimiles 10 (London: Oxford University Press, 1935).

(الصفحات غير مرقّمة .) يستعمل راتسي أيضًا العبارة الكلاسيكية : "قف وسلّم [ما معك]"

(21) Smith, *Complete History*, 44.

(٢٢) انظر

Joan Parkes, *Travel in England in the Seventeenth Century* (London: Oxford University Press, 1925), 154.

(23) Edward Hyde, Earl of Clarendon, *The History of the Great Rebellion*, ed. Roger Lockyer ((London: Oxford University Press, 1967), 456.

(٢٤) عن هاوَرد انظر

Johnson, *General History*, 160.

وعن كوتنگتن انظر

Smith, *Complete History*, 325.

من قطّاع الطرق الملَكيين الذين ظلّ ذكرهم يتردّد حتى القرن الثامن عشر قْسي ، وهايْند ، وستافرد ، وفُرِث ، وگلدر روي . ويقول الكابتن جونسن عن استهداف كرومول : "إن كتّاب ذلك العصر ربما بالغوا في الروايات التي تصوّر المغتصب وزمرته وهم يتلقّون مثل هذه المعاملة" (٣١١) .

(٢٥) انظر مثلاً

Aphra Behn, *Love-Letters Between a Nobleman and His Sister* (London: Virago, 1987), 438:

"أنت هاجمتني على طريق الملك وسرقت مني قلبًا" .

(26) Samuel Richardson, *Clarissa*, ed. Angus Ross (Harmondsworth: Penguin, 1985), 165, 337.

(27) Samuel Richardson, *The History of Sir Charles Grandison*, ed. Jocelyn Harris, 3 vols. (London: Oxford University Press, 1972), i. 197.

(٢٨) انظر

Ruth Bernard Yeazell, *Fictions of Modesty: Women and Courtship in the English Novel* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1991), 104-5.

(٢٩) تقول تري كاسل في دراستها لهذا الموضوع إن الاستعراض الساخريعطي "صورة عن مجتمع نقيض في حالة النشوة" في "عالم انقلبت فيه الأمور رأسًا على عقب" ويهدّد بنسف الأيديولوجة السردية السائدة . انظر

Terry Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (London: Methuen, 1986), esp. 92-3, 106, 120-1.

(30) Ibid., 31

وهنا تستشهد المؤلفة بـ *Gentleman's Magazine* لسنة ١٧٥٣ . وقد مَثَل المجرمون أمام القاضي فيلدنغ .

(31) Rt. Hon. Lord Lytton, *Paul Clifford*, Stevenage edn. (London: Routledge, n.d.), 217.

(٣٢) انظر

Linebaugh, *The London Hanged*, esp. 184-9

حيث يزودنا الكتاب بدلائل على أن أغلب قطّاع الطرق في أواخر الثلاثينيات من القرن الثامن عشر كانوا من أصحاب الصنائع العاطلين عن العمل . بينما كان عدد من الشخصيات السابقة التي احتفلت بها كتب سير المجرمين من خرّيجي الجامعات أو من أبناء الطبقات العليا .

(33) Lennard J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel* (New York: Columbia University Press, 1983), 123-5.

وانظر أيضًا

Frederick R. Karl, *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth Century* (London: Thames & Hudson, 1974), 48-49.

(34) Douglas Hay, "Property, Authority and the Criminal Law," 18, 53.

(35) Martin J. Wiener, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850-1980* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 8.

(36) Daniel Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, ed. G. A. Starr, World's Classics edn. (Oxford: Oxford University Press, 1981), 280, 301.

(37) Henry Fielding, *Amelia*, ed. Martin C. Battestin (Oxford: Clarendon Press, 1983), 97.

(38) Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, ed. Louis M. Knapp and Paul Gabriel Boucé (Oxford and New York: Oxford University Press, 1984), 150.

الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب سترد في المتن .

(39) Fielding, *Enquiry*, 136.

(40) Gay, *Beggar's Opera*, 127.

(41) Smith, *Complete History*, 412.

الاقتباس عن

Linebaugh, *The London Hanged*, 203-4.

43Smith, *Complete History*, 360.

(٤٤) انظر مثلاً

Faller, *Turned to Account*, 188; Linebaugh, *The London Hanged*, 217.

وهناك كاتب آخر يقول إن السارق كان يمثل"العدالة الحقة هو گريَم سيل . انظر

Graham Seal, *The Outlaw Legend: A Cultural Tradition in Britain, America and Australia* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 201.

(45) Smith. *Complete History*, 408.

(46 [Thomas Percy, ed.], *Percy's Reliques of Ancient English Poetry*, Everyman edn., 2 vols. (London and Toronto: Dent, and New York: Dutton, 1906), esp. i. 115-16.

وعن جمعيات روبن هُد انظر

H. T. Dickinson, *The Politics of the People in Eighteenth-Century Britain* (Basingstoke and London: Macmillan, 1995), 98.

وقد سخر فيلدنغ من أنصاف المتعلمين "الروبنهُديين" في

*Covent-Garden Journal*, in 1752; *The Works of Henry Fielding, Esq.*, ed. Leslie Stephen, vol. vi (London: Smith, Elder, 1882), esp. 31-6.

(٤٧) "أمير اللصوص" هي عبارة رتسن . انظر

[Joseph Ritson, ed.], *Robin Hood: A Collection of All the Ancient Poems, Songs and Ballads, Now Extant*...[1823] (Wakefield, York: EP, 1972), p. x.

(٤٨) عن "العظمة وكرم الضيافة" انظر

Johnson, *General History*, 19

وقد قيل إن صيغ القرن الثامن عشر من الحكاية تظهر أن كرم روبن لا يعود إلى مفهـــم إعـــادة التوزيع الاجتماعي بقدر ما تعود إلى الفضيلتين الأرستقراطيتين : الكرم والاســـتعراض . أي

إن كرمه نحو الفقراء والمستحقّين يعكس تخيلات العامة عما يجب أن يكون عليه الأغنيـاء . انظر

R. D. Dobson and J. Taylor, *Rymes of Robin Hood: An Introduction to the English Outlaw* (London: Book Club Associates, 1976), 55.

(49) Daniel Defoe, *The History and Remarkable Life of the Truly Honourable Colonel Jack* (London: Folio Society, 1967), 78, 98-9.

(٥٠) تقع [حانة] بندر ويكفيلد حسب رواية الكولونيل جاك على الطريق من شارع فندق گري إلى كنتش تاون (المصدر المذكور ، ص ٧٤) . وهناك شارع اسمه شارع ويكفيلد قريـب مـن طريق فندق گري .

(51) Gary Kelly, *The English Jacobin Novel 1780-1805* (Oxford: Clarendon Press, 1976), 38-40.

(٥٢) لم ترق رواية كَيلب ولِيَمز لرتْسُن على الإطلاق ، وهذا أمر مفهوم . انظر حول علاقته بگدْوِن

Bertrand H. Bronson, *Joseph Ritson: Scholar-at-Arms*, 2 vols. (Berkeley: University of California Press, 1938), i. 146.

ويتحدّث گدوِن عن البحث الذي أجراه لكتابة كَيلب ولِيَمز في استهلاله لطبعة سـنة ١٨٣٢ مـن كتابه فليتوود . انظر

William Godwin, *Things as They Are or the Adventures of Caleb Williams*, ed. Maurice Hindle (London: Penguin, 1988), 351-2.

(53) Ibid. 224.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(54) Pamela Clemit, *The Godwinian Novel: The Rational Fictions of Godwin, Brockden Brown, Mary Shelley* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 53.

(55) Sir Walter Scott, *Rob Roy*, ed. John Sutherland, Everyman edn. (London: Dent, and North Clarendon, Vt.: Tuttle. 1995), 24, 384.

(56) Sir Walter Scott. *The Heart of Mid-Lothian*, ed. Tony Inglis (London: Penguin, 1994), 288.

(57) W. Harrison Ainsworth, *Rockwood: A Romance* (London and New York: Routledge, n.d.), 163-4.

(58) Ibid., p. xxxiii.

(59) Charles Dickens, *Oliver Twist*, ed. Peter Fairclough (London: Penguin, 1985), 34-5.

وقد ظهر الاستهلال للمرة الأولى في الطبعة الثالثة من الرواية .

(٦٠) انظر

Anny Sadrin, *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 146.

حيث تصف الكاتبة رواية **أولفر تْوِست** بأنها أصل الروايات الدكنزية .

## الفصل السابع

## التورِيَّة الرومانسيَّة : سكُتْ ، ودِزريلي ، وآخرون

قال هازْلِتْ في مقالة كتبها عن السير وولتر سكُتْ ضمَّها كتابه **روح العصر** (١٨٢٥) : "قد يسأل بعضُهم ، لا بل سأل : أليست لدينا مادَّة للرومانس في إنكلترة ؟ هل يتوجَّب علينا التطلُّع إلى اسكتلندة لتزوِّدنا بكلٍّ ما هو أصيل في هذا المجال ؟ لقد استهلكنا كل شبرٍ من الأرض . وحَسَبنا كل حركة من حركات الآلة الاجتماعية . ولم يعد ثم مكان عندنا للكوارث ؛ للغرابة المضحكة ؛ لتعاويذ السَّحرة . وتهتز آخر تنانير[1] الجهل والبدائية (في الصفحات التي كتبها السير وولتر) وراء الحدود" . وكان بوسع هازلِت أن يضيف أن الروايات الرومانسية التي كتبها سكُتْ وضعت أحداثها – على غرار الروايات القوطية التي سبقتها – في ماضٍ ازداد بعدًا مع الزمن ، وأن روايات سكُتْ ، بدءًا من **إيڤانهو** (١٨١٩) أعادت قصص الرومانس التاريخية إلى إنكلترة. ومع ذلك فإن "إنكلترة" التي تحدث عنها هازلِت في مقالته هي شعب قوامه الاقتصاد العقلاني والتجارة القائمة على الزراعة . وهو يقول إن الغجر هم أيضًا "يعيشون تحت الأسيجة المشذَّبة ويناومون على أسرَّة متنقِّلة"(١) . فقد كانت إنكلترة في أوائل القرن التاسع عشر قد هدأت واستقرَّت ، بينما لم تكن اسكتلندة وآيرلندة قد حقَّقتا ذلك الهدوء والاستقرار .

والتعارض بين الرومانس والواقعية الذي يشير إليه هازلِت ضمنًا هو تعارض بين البيئات التي يسودها العنف وتلك التي يسودها الهدوء . فقصص الرومانس القوطية التي كتبتها آن رادكْلِف تحتاج إلى مشاهد جبلية تأسر معالمها

---

[1] يلعب الكاتب فيما يبدو على معنيين من معاني كلمة skirts ، الأول هو "تنانير" (وهـذه تعتبـر جزءًا من الزيّ الوطني الأسكتلندي) ، والثاني هو "الحدود" .

الخيال بينما تأخذنا قصة **فرانكنشتاين** التي كتبتها مَيري شَلي (١٨١٨) إلى أعلى جبال الألب وحقول الثلج القطبية البعيدة . لكن رواية **أسرار أودولفو** (١٧٩٤) تبدأ وتنتهي في "وادٍ سعيد" ، وهو الوادي الخصيب في الگارون ، وهو وادٍ أقرب من حيث الشكل للمناظر الطبيعية المزروعة بعناية في الروايات الإنگليزية التي تتناول الحياة العائلية العادية . وتستنتج كاثْرِنْ مورلَنْد ، قارئة قصص الرومانس النهمة في رواية **نورثانگر آبي** لجين أوستن ، أنَّ "الطبيعة البشرية" ربما تختلف في المناطق الجبلية حتى بعد أن تفقد شيئًا من حماسها السابق لكتّاب الروايات القوطية المفضلين عندها :

من أراد البحث في الطبيعة البشرية ، كما تتبدّى في أواسط إنگلترة على الأقل ، فإن عليه ألا يبحث عنها في أعمال السيدة رادكْلِف أو في أعمال مقلّديها على الرغم من بداعة أعمالها وأعمالهم . ولربما صوَّرَت هذه الأعمال جبال الألب والپرنيه بغابات صنوبرها ورذائلها تصويرًا صادقًا ؛ ولقد تكون إيطاليا وسويسرا وجنوب فرنسا سخيَّة بالفظائع إلى الحدّ الذي تصوّره هذه الأعمال . إذ لم تكن كاثْرِنْ قادرة على الشكّ في أمور تتجاوز بلدها ، ولا حتى المناطق التي تقع إلى الشمال أو الغرب منه لو طلب منها ذلك بإلحاح ... فقد لا تكون الشخصيات في جبال الألب والپرنيه إلاّ خالصة ... أما في إنگلترة فكانت الشخصيات على خلاف ذلك ؛ كانت الشخصيات بين الإنگليز ، سواء في قلوبها أو عاداتها ، خليطًا عامًا من الخير والشر ، وإن لم يكن الخليط متوازنًا دائمًا[٢] .

هنا تتفق الشخصية الإنگليزية المختلطة مع البيئة الإنگليزية المعتدلة . وقد كتبت جين أوستن أشهر مديحٍ وضعته هذه البيئة في الصورة التي رسمتها في رواية **إما** لدير دونوِل ، حيث يسكن السيد نايتلي ، بما فيها من نهرٍ ومزرعة : "كان منظرًا بالغ الجمال – يروق للعين وللذهن . خضرة إنگليزية ، ثقافة إنگليزية، راحة إنگليزية ، تبدو للعين تحت نور الشمس البهية دون أن تكون حارقة"[٣] .

والشيء الذي ينقص هذه اللوحة ، رغم أنها تفترض وجوده ، هو ما كان كثيرٌ من ملاّك الأراضي في القرن الثامن عشر قد أزالوه للحفاظ على المنظر الأخضر الذي يرونه من نوافذهم : منظر أكواخ الفلاحين في مزرعة السيد نايتلي .

## واشنگتن إرْفنغ ، ومَيري رَسِل مِتْفُرد
## والمناظر الريفيَّة الخلاّبة

شكّلت القرى الإنگليزية الكبيرة أو الصغيرة موضوعًا تناوله الشعر القصصي قبل أن تتناوله الرواية بوقت طويل . فروايات القرن الثامن عشر الإنگليزية تهتم بالدرجة الأولى بالعلاقات بين الطبقات العليا ، وبين هؤلاء وخدمهم، مع دور صغير لحارس حيوانات الصيد ، ولقسّ القرية وللخارجين عن القانون كالغجر وقطّاع الطرق . ولم يُبْدِ كتّاب الرواية اهتمامًا بالناس العاديين الذين يعملون في زراعة الأرض قدر الاهتمام الذي أبداه الشعراء مثل گولْدسْمِثْ في "القرية المهجورة" أو توماس گرَي في قصيدة "مـرثية كتبت فـي مقبرة ريفية" ، أو جورج كْراب في قصيدة "القرية" وما تلاها من قصص شعرية ، هذا إذا ضربنا صفحًا عن الشعراء الذين يدعون بالشعراء الفلاحين من أمثال روبرت بلومفيلد وجون كْلَير . وقد رسم الشعراء صورة تُعلي في أغلبها من شأن حياة مجتمع القرية ، وتعبّر عن الأسى لافتقادها عندما سُيِّجت الأراضي . وقد استدعى گولْدسْمِثْ صورة "أجمل مدينة تزيّن السهل" قبل أن تدمّرها هجرة أهاليها منها ، وصوّر كراب الجانب الخفيَّ من الرأسمالية الريفية . وتاريخ الزراعة في القرن الثامن عشر هو تاريخ التسييج وتخصيص مناطق الصيد ، وإزالة الأشجار ، وأخذ الحقوق التقليدية من أهالي القرى ، واضطهاد سارقي الطيور أو الأسماك ، وزوال

الأرض المشاع . وهذا هو التاريخ الذي جاءت منه صورة القرية الإنكليزية الجميلة الوديعة التي رسمتها لنا روايات العقد الثالث من القرن التاسع عشر وما تلاها .

كان وولتر سْكُتْ من المؤمنين إيمانًا عميقًا بالفلسفة التُوريَّة . ولكن لم يكن له دور يذكر في خلق هذه الصورة لإنكلترة التُورِيَّة . فقد امتدح في مراجعة غير موقعة كتبها هو نفسه لسلسلة رواياته المعروفة باسم روايات ويفْرلي تلك الروايات "لأنها تعبّر عن المشاعر الصادقة للفلاّح الأسكتلندي بلغة بلاده الحقيقية"(٤). ولكنه لم يشعر بمسؤولية كهذه تجاه الفلاّحين الإنكليز : فالقرية التابعة لمقاطعة بيركْشر التي يصوّرها في رواية **كَنِلْويرث** (١٨٢١) مثلاً تكاد تكون مهجورة تمامًا باستثناء مدير مدرسة غريب الأطوار ومن شبح ريفيّ تتوقلت الأخبار عنه عبر الأجيال . أما صديقه الأمريكي ، كاتب الروايات والمقالات ، واشنگتن إرْڤنغ ، فهو الذي أوجد صورة القرية الإنكليزية النمطية أكثر من أي كاتب آخر . ففي كتاب **رسوم تخطيطية من وضع جفري كْرَيون**ب (١٨٢٠) عرض إرْڤنغ انطباعات سائحٍ عن إنكلترة المعاصرة له ، فجعلها – بكلمات مالكُلم برادبَري – "بلدًا شبه أسطوريّ تسير فيه عربات النقل التي تجرّها الخيول ، ويغطّي اللبلاب أكواخه ، وتضجّ أعياد ميلاده بالأجواء الاحتفالية ، وفلاّحوه تتدلّى نواصيهم فوق جباههم ، وكنائسهم ذوات جرسيات عالية ، وطرقهم متعرّجة جذّابة"(٥) . وكان كتاب **رسوم تخطيطية** كما قال هازْلِت في كتاب **روح العصر** مجموعة من "الرسوم الأدبية التي وضعت في غير زمانها" (٣٤٩) ولكنها نالت شعبية واسعة ، فأصبحت موضوعًا للحديث في روايات مثل رواية **ڤڤْين گرَي** (١٨٢٦) لدِزريلي ورواية **الشمال والجنوب** لإليزابث گاسكِل (١٨٥٥) ، وأثّرت في ماگي تلفْرت تأثيرًا أثار فيها الدُموع .

---

ب *The Sketch Book of Geoffrey Crayon* . والاسم Crayon في الأصل معناه القلم الذي يستخدم للرسم أو التلوين .

ت في رواية جورج إليْت **الطاحونة الواقعة على نهر فْلُس** : *The Mill on the Floss*

كان الريف الإنكليزي في نظر إرْفنغ ، بما فيه "من صور تتداعى في القصص والأشعار"، ملاذًا من البيئة الجغرافية الأمريكية الخالية مما يستثير الخيال[٦] . ولكنه كان يعلم أيضًا بما كان يجري من تصنيع في إنكلترة ، وبالدمار الذي كانت تخلّفه الحروب والثورات في القارة الأوروبية المجاورة . ويصور كتاب **رسوم تخطيطية** الشعب المنتصر وقد هزم نابليون قبل وقت قصير وأعاد النظم الملكية القديمة لأوروبا . أما بوادر الصراع المحلّي والظلم الطبقي فقد تجاهلها الراوي جفري كْريون ، "العاشق البسيط للمناظر الجميلة" ، الذي ينتقل من منظرٍ ريفي إلى آخر كالسائر أمام الدكاكين للفرجة على ما تعرضه من صور مطبوعة (٧٤٥) . وأول ما يراه المسافر الذي قَدِم للتوّ إلى إنكلترة ليس هو ميناء لڤربول حيث سينزل من السفينة ، بل هو منظر إحدى القرى :

وبينما كانت سفينتنا تجري عبر نهر الميرسي راقبتُ الشُّطآن بالتلسكوب . فوقعت عيناي على الأكواخ الأنيقة بأشجارها المشذّبة وبقعها العشبية الخضراء . ورأيت جدران الدير المتداعية ، التي تتسلّقها نباتات اللبلاب ، وقمة الجرسية التابعة لكنيسة القرية وهي ترتفع من سفح أحد التلال المجاورة – وكان كل ذلك مما تتميَّز به إنكلترة (٧٥٠) .

ومما تتميَّز به إنكلترة أيضًا "المناظر البيتية الصغيرة التي توحي بالاستقرار الريفي وبالهدوء الذي لا يعكّر صفوه شيء" ، حيث ترقد "الطبقات الدنيا" في أكواخها آمنة كالطيور في الأعشاش إلى جانب الطبقات العليا في قلاعها وقصورها. ويجتمع الجميع في حقول الصيّد ، "حيث تختلط أصوات الأبواق وكلاب الصيد وتجعل كل شيء ينسجم مع كل شيء آخر" (٧٩٩ – ٨٠٠) . وتصل هذه الصورة السياحية المثلى ذروتها عندما يحين عيد الميلاد الإنكليزي ، وهو – عند إرْفنغ – عيد لا تخفى ملامحه التُورِيَّة . فالجنتلمان الريفي الذي

يترأس هذه الاحتفالات التي تنتمي إلى عصور خالية هو السليل المباشر للفرسان وأنصار الملكية القدماء .

ومما يدعو للاستغراب أن الكتّاب الإنكليز لم يقولوا شيئًا يذكر عن عادات عيد الميلاد منذ عودة الملكية إلى أن ظهر كتاب **رسوم تخطيطية**(٧) . وقد ذكَّر جفري كْريون قرّاءه بأن عطلة عيد الميلاد منعت إبّان حكم الكومنولث وأن البرلمان عقد اجتماعاته ابتداءً من ٢٥ من كانون الأول / ديسمبر فصاعدًا . وانتقدت الحلوى بالبرقوق على أنها ليست سوى "عادة بابوية" ، ولحم البقر المشوي على أنه لا يتّفق والمسيحية ، "واضطهدت فطائر اللحم المفروم اضطهادًا شديدًا في جميع أنحاء البلاد" (٩٤٣) . ولم يعد مضيف كْريون السيد بْرَيسبْرج ، صاحب قصر بْرَيسبْرج ، إلى إحياء العادات القديمة التي كانت مُتَّبَعَةً "عندما كانت إنكلترة هي إنكلترة" قبل الثورة البيوريتانية (٩٢٥) . وكان أسلافه قد اختاروا المنفى إلى أن عادوا مع عودة الملكية . أما الآن فقد أوجد رمزًا "لإنكلترة السعيدة" التي عُرِفت في العهد الإليزابيثي . فعائلته ربما كانت "العائلة الإنكليزية الوحيدة" التي يجري فيها الالتزام بكل تفاصيل عيد الميلاد الإنكليزي (٩٦١) . فعندما تحلُّ ليلة عيد الميلاد يجري تحميل عربة النقل بالسّلال وتلاميذ المدارس العائدين . ويجري تناول عشاء عيد الميلاد أمام الموقد الذي تشتعل النار فيه في البهو الكبير ، بينما يغني المغنون أغاني عيد الميلاد ، ويمثّل الممثلون قصة روبِن هُدْ والغادة ماريان[ث]. وقد زوّدت هذه الاحتفالات دِكِنْز بنموذج لحفلة عيد الميلاد في دنكْلي دِلْ في **أوراق پكوك** بعد ذلك بستّة عشر عامًا .

ثم إن شخصية "الفارس المحترم القديم" تنبئ بتطوّرات أخرى ؛ لأنه يعارض بالضرورة التغيّرات التي كانت تحصل في ريف إنكلترة وأصبحت بادية

---

[ث] الغادة ماريان هي مرافقة روبن هُد في القصص التي حيكت حوله .

للعيان في الريف . ويصف كتاب **قصر بْرَيسنبْرج** (١٨٢٢) استياء صاحب القصر من السيد فادي ، وهو صناعي متقاعد تخلّى عن "الآلات البخارية وماكنات الغَزْل" ليعيش بقية حياته بصفة جنتلمان ريفي :

صبّ صاحب القصر جامّ غضبه على جنس الصناعيين أجمعين ؛ لأنهم – حسبما تبيّن لي – أقلقوا راحته . قال بلهجة مؤثّرة :"لشدّ ما يدمي القلب منظر أنهارنا وقنواتنا الجميلة وقد بنيت عليها السُّدود ونصبت عليها محالج القطن ، ومنظر قرانا ودخان الآلات البخارية يملأ فضاءها ، وضجيج المطارق والأنوال وهو يفزع كلّ ما هو ممتع في الريف . ما الذي سيحلُ بإنگلترة السعيدة التي عهدناها في الماضي وقد تحولت بيوتها الريفية إلى مصانع ، وتحول فلاّحوها الأقوياء إلى صنّاع دبابيس وغازلي جواريب ؟ لقد بحثت عبثًا عن شرِوود السعيدة والمنتجعات الخضراء التي كان روبِن هُدْ يعيش فيها . لقد امتلأ البلد كله بالمدن الصناعية . وقد وقفتُ على أطلال قلعة دَدْلي ونظرت حولي بقلبٍ يعتصره الألم إلى ما كان في الماضي إقطاعيات جميلة خضراء . ما رأيته لم يكن سوى ساحة حرب ، منطقة نارية ، تملؤها مناجم الفحم والمحارق ــ ومحلاّت صهر المعادن ، وهي تقذف بحممها ودخانها . وقد بدا العمال الشاحبون بأشكالهم المرعبة وهم يعملون وسط الأبخرة الخبيثة أقرب إلى الشياطين منهم إلى البشر . وبدت العجلات والآلات المجلجلة من خلال الجو القاتم كأنها آلات للتعذيب في عالم الشياطين هذا. ما الذي سيحصل للريف [ للبلدε ] وهذه الشرور تعشش في أعماقه ؟ (٨)

تستبق هذه الصور والتضاريس الجغرافية تصوير دزريلي للريف الأسود في رواية **سِبِل** ، وهي الرواية التي أحدثت ضجة أدبية بعد ربع قرن من الزمان . ويستبق إحياء بْرَيسنبْرج للعادةَ الإقطاعية المتضمنة توزيع الصدقات على بابه

ε سبب إعطاء هذا البديل هو أن كلمة country تحتمل القراءتين .

برنامج "إنكلترة الفتاة" المحافظ الذي صوّره دزريلي تصويرًا رومانسيًا في رواية **كونِنگزبي** (١٨٤٤) . لكن ذلك لا يخلو من المشاكل لأن "السيد" في كتاب **رسوم تخطيطية** يعترف بأنه لا يدعو إلى بيته إلاّ "المحترمين" من جيرانه الفلاّحين . وكان في السابق قد جرَّبَ أن يجعل الدعوة مفتوحة ، ولكنه وجد أن البيت كان يمتلئ بالشحاذين والمتشرّدين . أما "الفلاّحون البسطاء ذوو القلوب الصافية الذي نظروا نظرة احترام "للسيد" البسيط ذي القلب الصافي فإنهم في طريقهم إلى الانقراض : "فقد ازدادوا علمًا وأخذوا يقرأون الصحف ويستمعون إلى سياسيّي الحانات ويتحدَّثون عن الإصلاح" (٩٤٥ – ٩٤٦) .

يبقى مؤلّف كتاب **رسوم تخطيطية** سائحًا أمريكيًا لا ينوي الاستقرار في البيئة التي يحبُّها كلَّ ذلك الحبّ على الرغم من كلّ ما يبديه من حنين إلى إنكلترة السعيدة . وهو فخور بالديمقراطية الأمريكية ، وحتى بالتراث البيوريتاني لشعبه . وهو يرى – على الرغم من محبته لسيد بْرَيسبْرج – أن مستقبل إنكلترة هو بيدي السيد فادي وأمثاله. (ليست حفلة عيد الميلاد في **دنگلي** دِلْ في أعماق ريف مقاطعة كِنْت سوى استسلامٍ لشيء عاطفيّ لدى دِكنْز ، ولكن ذلك لا يقلّل من متعة الحفلة). والشيء الذي لا يناقشه كتاب **رسوم تخطيطية** هو أن الشعب منقسم ما بين الريف والمدينة، بين الزراعة والصناعة ، بين الفرسان وذوي الرؤوس المستديرة ، بين التوري والوگز . أما اليانكي الغريب فحرٌّ في الانغماس بما يستثير عواطفه دون تحمُّل عواقب الانتماء إلى أيٍّ من الجانبين .

يمثِّل الشَّكل الذي اتخذته مجلّدات جفري كريون – وهي خليطٌ مترابط من المقالات والتسجيلات الخاصة بالرحلات ، والأحداث ، والشخصيات والقصص المتنوعة – تجديدًا في الشكل القصصي حتى ولو اعتبر أحيانًا نوعًا من الكتابة التوثيقية . وقد قلّدت هذه البنية الفضفاضة التي نجدها في كتاب **رسوم تخطيطية**

وكتاب **قصر بْرَيسْبْرِج**ᶜ كلّ من مَيري رَسِل متْفُرد ، وبعدها بوقت طويل ، إليزابث گاسْكِل في **كرانفُرد** (١٨٥٣) . كانت متفُرد في البداية شاعرة وكاتبة مسرحية ، ولكنها أخذت تكتب "مقالات وتصور شخصيات وتؤلف قصصًا عن حياة الريف بالدرجة الأولى ، على غرار كتاب **رسوم تخطيطية** ولكن من دون الاستسلام للنظرة العاطفية المبالغ فيها" ، فأنتجت الأجزاء الخمسة التي يتشكّل منها كتاب **قريتنا** (١٨٢٤ – ١٨٣٢)(٩) . وكانت القرية وتاريخها "خليطًا من الواقع والخيال" . ولم تعيّن متفُرد القرية التي تتحدّث عنها على أنها قريتها المسمّاة ثْري مايْل كْرُسْ في مقاطعة بيركْشَر إلاّ في الجزء الخامس من الكتاب ، كاشفة بذلك سرًّا لا بدّ أنه كان معروفًا للجميع(١٠). وهي على غرار جفري كريون خبيرة بالمناظر الإنگليزية الريفية . فالمنظر الطبيعي "صورة إنگليزية جميلة"(١١) ، والقرية نفسها "تجلس لكي يرسمها الرسام"(١٢). وقد امتدحت متفُرد "كتابات واشنگتن إرْفنغ الممتعة على الرغم من إغراقها في الخيال" (١٤٤) ، وكان ذلك المديح لإرضاء جمهور القرّاء ، أما في كتاباتها الخاصة فقد اعتبرت كتابات إرْفنغ "هذرًا مائعًا"(١٣). وفضلت عليها تصوير جين أوستن للريف الإنگليزي . ويبدأ كتاب **قريتنا** بمديحٍ مسهبٍ لما لا بدّ أنه تصوير هايْبَري في رواية **إما** (إذ إن ذلك المديح لا يناسب أيًّا من روايات جين أوستن الأخرى) : "ليس هنالك ما هو أمتع من الجلوس في قرية من القرى التي تصوّرها إحدى روايات الآنسة أوستن الممتعة ، مع الحرص بأن نتعرَّف عن كثب على كل بقعة وكل فرد فيها" (٢) . لكن هذا الكلام غير دقيق (فنحن لا يمكننا التعرُّف على كثير من القرويين في هايْبَري) ، ولكنه شيء نتوقّعه من متفُرد التي تحاول أن توحي لنا بمنظر أدبي جميل . وهي تشعر في أثناء السير في السهول في الفصل المعنون "بالكرة المصنوعة من زهور الربيع المرجَّية" إنها "خرجت من هذا العالم" وأصبحت "مثل روبنسن كروزو في جزيرته المنعزلة"

---

ᶜ *Bracebridge Hall*

(٣٧) . أي إنها تحس بالمنظر الطبيعي كما لو أنه أصبح نصًّا من نصوص الروايات الإنكليزية.

والريف الذي تصوّره مِتْفُرد ريفٌ هادئ لا يتغير ولا تعكّر صفوه حتى دمدمات أصحاب الأراضي الرجعيين . كل ما فيه من تنوُّع سببه الأشياء "ذات الألوان المنوعة" التي سيكتب عنها جرارد مانلي هوپكنز فيما بعد في السونيتة المعنونة بـــ "الجمال المختلفة ألوانه" . فالمناظر الطبيعية "في بيركشر الظليلة المشمسة في آن معًا" لا ترتقي إلى مستوى الجلال أو الوحشية ، بل هي مناظر هادئة ، بهيجة ، متنوعة ، ذات طبيعة إنكليزية صرفة" (١٣١) . والفصول فيها تتتابع تتابعًا منتظمًا ، ولا يحصل فيها صراعٍ أو تنافس إلاّ في المباراة السنوية في لعبة الكرِكت مع القرية المجاورة . (مِتْفُرد هي من أقدم الكتّاب الذين كتبوا عن لعبة الكرِكت بين القرى وأفضلهم) . أما الحياة الصاخبة في مدينة ردنغ التي لا تبعد عن قريتها سوى ثلاثة أميال فقد تناولتها في كتابٍ مستقلٍّ نُسي منذ زمن بعيد عنوانه **بلفُرْد ريجس** (١٨٣٥) . وليس هنالك في "قريتنا" من آلات زراعية على الرغم من الاضطرابات التي حصلت في بيركشر وأدّت إلى ما يدعى بأحداث شغب الكابتن سْونغ[غ]. وقد وصفت مِتْفُرد في الجزء الذي نشر في سنة ١٨٣٢ أحداث الشغب التي أفسدت "هدوء إنكلترة السعيدة" فأتت بالأمور المرعبة التي ترتبط عادة بأيرلندة ، "جزيرتنا الشقيقة" ، "إلى عقر بيوتنا". وروت مِتْفُرد بنغمة مخيفة أن قرية ثري مايل كْرُس "هي مركز المتمرّدين" على الرغم من أن القرية سلمت لحسن الحظ من الاجتماعات السياسية والمظاهرات وعمليات تحطيم الآلات(١٤). وقصتها المعنونة "بمُشْعِلُ النيران : قصة ريفية" قصة بالغة التأثير في

---

[غ] أحداث شغب حدثت في بعض مناطق إنكلترة ، بسبب الفقر والبطالـــة التـــي أدّت إليهـــا آلات الحصاد الحديثة . وجاءت كلمة "الكابتن" من الاسم المستعار الذي استعمله زعماء المشاغبين لإخفاء هويّتهم وكلمة "سْوِنْغ" للإشارة إلى تأرجح المشانيق من حبل المشنوقين .

بث الطمأنينة؛ لأنها لا تصف حرقًا لقواديس القمح لأسباب سياسية بل تصف ملهاة أخطاءٍ تقليدية يحرق فيه قادوس التبن خطأ على يد ابنة مزارع بينما هي تبحث عن رسالة غرام في الظلام. وسرعان ما ينسى من هو الملوم في الصراع الأكبر ضمن قصة غرام هذه الفتاة الريفية الخرقاء التي تعاني من هجر الحبيب .

حافظ كتاب **قريتنا** مثل كتاب **رسوم تخطيطية** على حبّ القرّاء له طوال القرن التاسع عشر، وأثّر في شعراء من أمثال تَنِسُنْ وكلُف ، وروائيين من أمثال گاسْكِل وجورج إليُت وترولوپ(١٥) . ومع أن الصورة التي ترسمها مِتْفُرد تبدو صورة محايدة في الظاهر من الناحية السياسية ؛ فإن صورة إنگلترة الجميلة التي لا تتغير مع الزمن شديدة الالتزام بالحفاظ على وهم الوئام الاجتماعي . "فالمخاوف التي لا يمكن تهدئتها تستعيض عنها الكاتبة بقصص يمكنها أن تتصوّر لها نهاية سعيدة" كما لاحظ أحد النقّاد(١٦). وكل ما نجده في كتاب **قريتنا** يتّفق مع نظرة بيرْك إلى المجتمع الإنگليزي التي ترى فيه "مؤسسة قديمة" يملكها الجيل الراهن باعتبارها "إرثًا كاملاً لا ينقصه شيء" ويخلو من أي تأثير غريب(١٧). أما الاضطرابات الثورية ، على غرار "مادة الرومانس" التي تحدّث عنها هازْلِت ، فتنتمي إلى بلاد أخرى أو إلى زمن بعيد مضى . ولذا فإن التصوّر الذي تقدمه مِتْفُرد عن إنگلترة الريفية يتواءم مع التُورِيَّة الرومانسية التي نجدها عند بيرْك وولتر سْكُتْ رغم أن توريَّتها تكمن تحت السطح . وقد كانت مؤلّفة **قريتنا** كاتبةً ناجحة للمسرحيات التاريخية ، وكاتبة ناجحة عن موضوعات كلاسيكية وإيطالية . ولئن كان أحد جوانب التُورِيَّة الرومانسية طموحها لأن يستقرّ الحاضر على ما هو عليه أو يمكن للتاريخ فيه أن يعود إلى الماضي أو أن يتوقّف عن السير فإن الجانب الآخر منها كان يصغي إلى الصراع المدني والانقسامات القومية التي تعود إلى زمن بعيد نسبيًا .

## وولتر سُكُتْ وقصص الرومانس الإنكليزية

لم يكن وولتر سُكُتْ هو من ابتكر قصص الرومانس التاريخية ، ولكنه كان أوّل كاتب كبير يستغلُّ إمكانياتها لسرد التاريخ القومي سردًا بعيد التأثير ، كان هو المعادل التجاري الحديث للملحمة القومية القديمة . وقد بدأت سلسلة روايات ويڤرلي على هيئة قصة رومانس عن اسكتلندة بعد أن أصبحت جزءًا من المملكة المتحدة ، فكان البطل بوجه عام شابًا مغامرًا من جنوب الحدود . ولكن سُكُتْ سرعان ما تخلّى عن هذا النمط وتحوّل في **إيڤانهو** (١٨١٩) ، وهي الرواية العاشرة في سلسلة الروايات ، من قصة تقوم على المغامرة إلى "ملحمة إنكلترة الأساسية"(١٨) .

كانت كلارا ريڤ المولودة في سَفُكْ ، ومؤلّفة **البارون الإنكليزي المُسِنّ**د (١٧٧٧) هي أهم من سبقوا سُكُتْ في كتابة قصص الرومانس التاريخية . وقد صوّرت روايتها تلك كفاح إدْمُنْد توايْفُرد لاستعادة أملاك عائلته بعد أن كان قد جُرّد منها ومن لقب النبالة الذي ورثه في القرن الخامس عشر . وكان موضوع اغتصاب الإرث واستعادته قد دخل عالم الرواية على يدي كلٍّ من فيلْدِنغ وسْمولِتْ وشكّل هذا الموضوع العمود الفقري لحبكة روايات ويڤرلي . وفيه يتوجّب على البطل أن يعرف من هو ، وعليه بعد ذلك أن يبدي من الشجاعة وقوة الاحتمال ما يمكّنه من هزيمة أعدائه الذين جرّدوه من أملاكه بالخديعة . وتقلّد رواية **البارون الإنكليزي المُسِنّ** حبكة مسرحية هاملت لشيكسبير من حيث أن إدْمُنْد توايْفُرد يعلم عن مقتل والده بواسطة شبح . ويتوجّب على إدْمُنْد فيما بعد أن يخوض نزالاً يتقرّر بموجبه من هو المحقّ ، ولكنه يلجأ في نهاية المطاف إلى الإحساس القومي بما هو

---

د *The Old English Baron*

حقّ ، وهو الإحساس المتمثل بالبارون المسنّ فِتّسْ أُوِن الذي يتنازل طواعية عن أملاكه بعد أن يكتشف أنها ليست له شرعًا .

كانت كلارا ريڤ ابنة قسّ أنكليكاني ، شأنها في ذلك شأن جين أوستن وشارلُت برونتي . وقد نُشرت رواية **البارون الإنكليزي المُسِنّ** أوّل ما نُشرت تحت عنوان **المدافع عن الفضيلة** ، وهي قصة وضعت لتكون رواية "قوطية إنكليزية" ردًّا على البيئة الأجنبية التي وضعت فيها رواية **قلعة أُترانتو**[ذ] لهورِس وولپول . وتنتهي رواية ريڤ التي يخلو سردها من الحيوية بتأكيد التسامح المسيحي . وفِتّسْ أُوِن "إنگليزي" بكرمه واستقامته واحترامه للقانون . وتقول ريڤ في مشهدٍ مثيرٍ عن فِتّسْ أُوِن وهو على سرير الموت "إن أحفاده سيسعدون لأنهم انحدروا منه ! ... سيذكرونه ، وسيخجلون إذا نزلوا عن مستواه"[١٩]. وهذا التأكيد على الالتزامات الأخلاقية التي يستوجبها السّلَف على الخلف لا نجده في روايات أوائل القرن الثامن عشر على الرغم من أنه جزء مهمّ من رواية شارلُت سمث **مارچمونت** التي ناقشناها في الفصل الرابع . وفي روايات سكُتْ ، بدءًا من رواية ويڤرلي . وأبطال سكُتْ في رواياته التي تصوّر إبرام العهد[ر] ورواياته "اليعقوبية" ، ولا سيّما في رواية **ويڤرلي ، أو منذ ستين سنة** (١٨١٤) ، ورواية **أولد مورتالتي**[ز] (١٨١٦) ورواية **روب روي** (١٨١٧) ورواية **ردْگونتْلِت** (١٨٢٤) شديدو التأثّر بما فعله أسلافهم في الحرب الأهلية قبل جيلٍ واحد أو جيلين أو ثلاثة

---

ذ *The Castle of Otranto*

ر أسّس العهديون حركة مهمة في الحياة الدينية والسياسية في اسكتلندة في القرن السابع عشر . وقد أيّدت هذه الحركة الطائفة المشيخية التي كان يؤيدها الشعب في مقابل الحركة الأسقفية التي كانت تحظى بدعم الملك .

ز *Old Mortality* : الترجمة الحرفية للعنوان هي "الفناء أو الموت القديم" . لكن العنوان هو بمثابة الاسم ، وهو لقبٌ أُطلق على روبرت پاترسن ، وهو رجل اسكتلندي من القرن الثامن عشر قرّر في أواخر حياته أن يتجوّل في أنحاء اسكتلندة ليعيد حفر الأسماء على شواهد قبور العهديين الذين استشهدوا في القرن السابع عشر.

أجيال . وتاريخ العائلة يفرض ولاءً موروثًا ، بل ولاءً عرقيًّا على الفرد الذي يجد نفسه منغمسًا في صراعٍ سياسيٍّ ذي أصول قديمة سواء أرغب في ذلك أم لم يرغب .

نحاط علمًا في بداية رواية **ويڤرلي** بأن چارلز الثاني لجأ إلى قصر العائلة في ويڤرلي أنَرْ بعد معركة وُرْستر وأن أحد أبناء العائلة كان قد قتل دفاعًا عنه . وبعد ثلاثة أجيال ينشأ إدْوَرد ويڤرلي على الإخلاص للملوك الهانوڤريين ، ولكن تغريه رومانسية الحركة اليعقوبية فيفرّ من الجيش البريطاني ليلتحق بالأمير چارلز المحبوب ، حيث يحظى ولاؤه بالتقدير نظرًا لانتمائه إلى طبقة الفرسان . ومحنته التي تلي ذلك وحصوله على عفو الملك يجعلانه رمزًا لدفن الانقسامات اليعقوبية وتعزيز وحدة المملكة المتحدة بعد سنة ١٧٤٥ . ويرى سارد رواية سْكُتْ من موقعه بعد ستين سنة من تلك الأحداث أن دوره التاريخي ، بعد انتهاء رومانسية شباب ويڤرلي ، هو أن يمثّل حلّ الخلافات الموروثة ببناء اسكتلندة جديدة حديثة(٢٠).

كان سْكُتْ يرى أن موطنه مرّ في الستين سنة السابقة بتغيرات جعلت منه بلدًا مختلفًا تمامًا ، ولكن هذا القول لا يصحّ على إنگلترة . ففي رسالة الإهداء التي تتصدَّر رواية **إيڤانهو** شبَّه المرتفعات الاسكتلندية بعالم قبائل الإروكْويْز والموهوك الهندية ، وصوّرهم على أنهم مجتمع بدائي هو بحاجة إلى أن يخدمه المستعمرون . أما الآن فإن اسكتلندة قد "لحقت" بإنگلترة وتحوّلت من البدائية الأصلية إلى مجتمع برجوازي حديث . ولكن سْكُتْ ، الكاتب القومي في نظر المجتمع البرجوازي الحديث ، لم يُبدِ أيَّ اهتمام بوصف معاصريه . فقد تركّز همُّه على تحويل الذاكرة التاريخية إلى مادّة للتسلية في أيّامه . فهو يبدأ في رواية **أولد مورتالتي** بزيارة قبور العهديّين الذين قضوا في الحرب من أجل حرّية المعتقد ضدّ قوّات چارلز الثاني . وقد استندت شخصية العجوز الذي يعتني بالقبور إلى شخصية روبرت پيترسن الذي زعم سْكُتْ أنه التقى به في عقد التسعينيات من القرن الثامن عشر .

وهنا يصبح التاريخ تراثًا شخصيًا قوامه احترام الموتى رغم أن سكُتْ يعيد صياغته ويجعله قصة مغامرة رومانسية . وكان الكاتب عندما تحوّل إلى التاريخ الإنكليزي مستعدًّا للنظر إلى حقب تاريخية أبعد ، "وسط غبار الماضي" حسب قوله(٢١). ثم انتقل بعد ذلك من فروسية القرون الوسطى في **إيفانهو** إلى بلاط الملكة إليزابث ، ثم إلى القرن التاسع عشر في إنكلترة في كل من **تقلُبات حظ نايجل** س(١٨٢٢) و**بِفَرل من منطقة البيك** ش (١٨٢٣) و **وودستُك** ص(١٨٢٦) . فقد آمن سكُتْ ، مثله مثل ويفرلي ، بأن الروايات الرومانسية هي "أشدها أسْرًا للمخيّلة الشابّة" (٧٦) . فقدَّم صيغًا تنتمي للقرن التاسع عشر من القصص الرومانسية التي كتبها كلٌّ من تاسو وسپنسر ، وهي قصص نرى أن بطله يلتهمها في صباه . ولا يخفى أن الأجواء التاريخية الخاصة بروايات سكُتْ الإنكليزية هي أجواء زائفة بينما كانت رواياته عن اسكتلندة التي تدور أحداثها في القرن الثامن عشر قد أوحت بقدرٍ من الدقة التاريخية وصدق التصوير بلغة العصر . ففي حالة تلك الروايات كان بوسع سكُتْ أن يستعين بالتراث الحيّ واللهجات التي كانت لا تزال تحكى ، أما رواياته الإنكليزية فلم تكن أكثر من روايات تسلية سطحية تستعيد ماضي الشعب الإنكليزي الأرستقراطي والملكي من خلال أرستقراطييه وعائلته المالكة . وكانت هذه الروايات هي أولى أعمال سكُتْ التي فقدت الحظوة لدى النقاد بعد وفاة المؤلّف .

كانت الفترة التي تناولتها رواية **إيفانهو** في رأي الناقد الفكتوري آرچيولد ألِسُن "فترة ثارت فيها قضايا قومية خطيرة ، وقد كانت المحاورات والشخصيات وسيلةً لإبراز هذه القضايا إلى ذهن القارئ " ؛ وكانت النتيجة رواية عرضت ، كما عرضت رواية **أولد مورتالتي** "قصة الرومانس التاريخية على أكمل وجه بقدر ما

---

س *The Fortunes of Nigel*
ش *Peveril of the Peck*
ص *Woodstock*

يسمح به الموضوع" . لكن كان على أَلِسُن أن يعترف بأن الروايات الإنكليزية المتأخرة من **كنِلْويرث**[ض] (١٨٢١) إلى **وودستك**[ط] كثيرًا ما كانت شديدة الإملال . وكان الحوار في هذه الروايات "لهجة مركَّبة من عبارات مقتطفة من مسرحيات قديمة أو كتبٍ ذات لغة متقعّرة لم ينطق بها إنسان على هذه الأرض ، بحيث نعجب كيف أن رجلاً بمثل ذكاء المؤلف حسبهم قادرين على النطق بها"(٢٢). أما لزلي ستيفن ، وهو ناقد **فكتوري** جاء بعد أَلِسُن بوقت قليل ، فقد رأى أن الروايات **الإنكليزية** "كانت أقرب إلى الأعمال الجبصينية التي تتصف بالقوة والصلابة" ولذا فقد أصاب الناس بإنزالها من المكتبة إلى غرف التدريس في المدارس"(٢٣). ولم تستطع رواية **إيفانهو** التخلُّص من هذا النوع من الانتقادات .

تعبّر رواية **إيفانهو** عن اعتقاد سْكُتْ بأن اندماج السّكان الإنكليز من السكسون مع الغزاة النورمنديين هو الذي شكَّل الهوية **الإنكليزية** مثلما شكل تصالح سكّان المرتفعات مع سكان الأراضي المنبسطة في اسكتلندة أساس الكيان الاسكتلندي الجديد . وقد كان لتصويره لإنكلترة في القرن الثاني عشر على أنها مقاطعة جرى استعمارها حديثًا وتشكِّل عقبة ثقافية وسياسية ولغوية كأداءَ بين الغزاة النورمنديين وعبيدهم السكسون أثرٌ بعيد على الكتابات التاريخية التي ظهرت فيما بعد ، بغض النظر عما إذا كانت تلك الكتابات جيدة أو سيئة من حيث كونها تاريخًا(٢٤) . ويدعونا سْكُتْ في **إيفانهو** للتعاطف مع الفلاّحين المظلومين تحت "نير النورمنديين" (٢٢٥) مثلما كان قد تعاطف مع أهالي المرتفعات المهزومين . وهو في الحالتين يصوّر أزمة قوامها الاضطراب وما يقرب من الفوضى لا يمكن التغلُّب عليها إلاّ بتحركات مدروسة لبناء الوحدة القومية . ولكن القضايا المتعلقة

---

ض *Kenilworth*
ط *Woodstock*

بالسكسون والنورمنديين لا تحتلّ سوى الفصول الأولى من **إيفانهو** بينما تقودنا الحبكة الرومانسية في اتجاه آخر .

يبدأ الفصل السابع من **إيفانهو** بفقرة وظيفتُها تصوير مشهد الأحداث تليق بمؤرّخ مختصّ . وهي تستغلّ عذاب العامّة لتصوير حالة الأمة أو ما دعاه توماس كارلايل "بظروف إنكلترة " ، وهي العبارة الشهيرة التي ربما استوحاها كارلايل من سْكُتْ . وفي رواية **ردگونتْلِت**[ظ] يصف القائد الثوري **هيو** ردگونتْلِت "وضع الأمة" بقوله إنه يشبه "اللون المورَّد لمن يعاني من الحمّى"[٢٥]. وهذه الاستعارة الطبية التشخيصية نجدها أيضًا في **إيفانهو** :

كانت حالة الشعب الإنكليزي في تلك الفترة بالغة التعاسة . فقد كان الملك رچرد غائبًا ومحبوسًا وواقعًا في قبضة ذلك اللئيم المخادع دوق النمسا . وكان مكان الأسر نفسه غير معروف ، ولم يكن مصير الملك معروفًا إلاّ لقلّة من رعاياه الذين كانوا يتعرّضون في غيابه لشتى أنواع الاضطهاد ... ومما زاد في محنتهم أن مرضًا مُعْدِيًا ذا طبيعة خطيرة انتشر في البلاد تفاقم بسبب القذارة وسوء التغذية والسكن التعيس للطبقات الدنيا ، فحصد كثيرًا منهم – وكان ذلك المصير مصدر حَسَدٍ لمن بقي منهم على قيد الحياة ؛ لأنهم بموتهم تخلّصوا من الشرور التي كانت تنتظرهم (٦٥ – ٦٦) .

وقد وصف كارلايل فيما بعد وضع إنكلترة في سنة ١٨٣٩ بقوله إنها خاضعة "لوباء اجتماعي محزن" . ويؤدي "المرض المعدي" الذي يتحدّث عنه سْكُتْ الدور نفسه في إنكلترة في العصور الوسطى الذي أدّاه انتشار مرض حمى التيفوئيد في إدنبرة ، وهو المرض الذي أرجعه كارلايل إلى أرملة آيرلندية فقيرة نقلت المرض إلى سبعة عشر من المواطنين الذين رفضوا تلبية طلبها بأن يحسنوا

---

[ظ] *Redgauntlet*

إليها . ويعزو كارلايل هذه المصيبة إلى "حكم الأغنياء على الفقراء" تحت راية "حرية التجارة"(٢٦). وفي إيفانهو يعود الملك الذي تُعزى المآسي الكثيرة التي حلّت بإنكلترة إلى غيابه تحت راية الفارس الأسود "الذي لا يفعل شيئًا" – وهو الصيغة القروسطية لمذهب التجارة الحرة الذي ظهر في القرن التاسع عشر .

ولا تكاد تمرُّ فقرة واحدة بعد هذه حتى ينتقل سكُتْ إلى ما دعاه "بالصوت الجهوري المدوّي" لقصص الرومانس الملحمية – وهو الصوت الذي يدفعه لأن يستمدَّ مفتتحات بعض فصوله من الإلياذة(٢٧) . وينقلنا الرواي إلى مشهد "ذي طابع رومانسي خاص" هو مشهد المنازلات التي تجري بحضور الأمير جون في أشبي دي لا زوش التي "استقطبت اهتمامًا عالميًا" – فكأنما حضر الشعب كله، شيبه وشبّانه ، للمشاركة في "هذا الحشد الحاشد من الأشخاص من كل الطبقات" – ثم لا يلبث أبطال السكسون المسحوقون أن يقوموا بأفعالٍ تكاد تشبه المعجزات (٦٦) . ثم تخف التوترات الاجتماعية الشديدة مؤقتًا عندما تجري منازلة رمزية يتغلّب فيها إيفانهو ، وهو البطل السكسوني غير المعروف الذي يدعو نفسه الفارس المحروم من إرثه ، على خصومه النورمنديين . ومن الواضح هنا أن خليقة الفروسية لا تكفي لمعالجة المظالم الاجتماعية التي رسم سكُتْ معالمها ، ولكنه كان ، على أي حال ، يكتب قصة مغامرةٍ رومانسية وليس دراسة تاريخية لعصره .

وقد كان إدْمُنْد بيرك قد أقام فكرته المحافظة عن الحرية في كتابه **تأملات عن الثورة الفرنسية** ٤ على فكرة الإرث : " ففكرة اختراع حكومة جديدة هي بحد ذاتها كافية لأن تستثير فينا السخط والرعب . وقد رغبنا في فترة الثورة [الإنكليزية] ولا زلنا نرغب في أن نعزو كلّ ما نملك إلى إرث أجدادنا"(٢٨). وتشدّد روايات سكُتْ التاريخية تشديدًا بالغًا على الإرث والأصول العائلية ، ولكن محافظته تختلف

---

٤ *Reflections on the Revolution in France*

اختلافًا بيِّنًا عن محافظة بيرك . فقد كتب بيرك ما كتب عندما بدا له أن عدوى الثورة الفرنسية يمكن أن تنتشر في إنكلترة ، بينما عاش سكُتْ في فترة ساد فيها اليقين من أن بريطانيا هزمت أعداءها الأوروبيين وأن نظامها الملكي وطبقتها الأرستقراطية لم يصابا بأذى . بل إن النصر على نابليون قورن بالحرب الصليبية على صلاح الدين . ولذلك فإن تصوير إيڤانهو على أنه محارب عائد من الحروب الصليبية تفتّحت عيناه على الأوضاع السيئة في بلده ليس من قبيل الصدفة . لا شكّ في أنه ينتمي إلى بقايا طبقة النبلاء السكسون ويتعلّق تعلّقًا متجهّمًا بما تبقى من ممتلكاتهم الإقطاعية ، ولكن سكُتْ يرى أن أيّامهم قد ولّت . والوحدة الإمبراطورية التي تنبئ بها الحملة الصليبية التي تقوم بها الجيوش تمثّل مستقبل إنكلترة . ويعتقد الزعيم السكسوني سدرِك أنه يمثل الشعب الإنكليزي القديم ولذلك فإن اختطافه وحبسه في قلعة فرون دي بين يجب أن يعطياه مكانة السجين السياسي المهمّ . أما النورمنديون فكلّ ما يريدونه هو الحصول على الفدية واغتصاب روينا التي هو وليّ أمرها . ومهما يكن من أمر فإن سدرك خلق انقسامًا بين أتباعه لأنه تبرّأ من إيڤانهو لالتحاقه بالصليبيين بحيث افترق عن محبوبته روينا . أما أثلستَين ، عريسها المنتظر ، فهو محارب سكسوني شهير ، لا أكثر . وينتهي به الأمر إلى افتضاح أمره عندما يرفض محاربة سادته النورمنديين .

والنورمنديون الذين كان وليم النّغل قد جلبهم إلى إنكلترة قبل قرن من الزمان كانوا لا يزالون الغزاة الذين ينهبون البلاد دون رحمة . والأمير جون ينوي اغتصاب عرش أخيه . وأتباعه يحتقرون قواعد السلوك الفروسية التي نشأوا عليها، ولا يتمسّك بقسم الفروسية ويضع خطًّا فاصلاً بين الفروسية واللصوصية وقطع الطرق سوى دي برَيسي الذي يرفض المشاركة في محاولة اغتيال الملك (٢٩٩) . وهناك حرب تشبه حرب العصابات تدور رحاها في الأرياف يقوم بها لصوص يصفون أنفسهم بأنهم " فقراء فقدوا إرثهم " (١٠٥) إلى جانب الخارجين

على القانون في غابة شيروود ، والفارس برايَنْ دي بويز گلبرت مع عصابته الذين يدّعون الخروج على القانون . ويستمدّ سْكُتْ بعضًا من مادّته الخاصة بمشاهد السطو ومشاهد محاولة اغتصاب كلٍّ من روينا وربكّا من روايات القرن الثامن عشر . وعندما يحاول دي بويز گلبرت أن يغتصب ربكّا يتحوّل اهتمام الرواية من الانقسام بين النورمنديين والسكسون إلى اليهود الإنگليز الذين "فقدوا إرثهم وأخذوا يتجوّلون " في أنحاء الدنيا (٩٧) ، وهي واحدة منهم ، وإلى فرسان الهيكل[ع] "الذين لهم أملاك هائلة في كل مملكة من ممالك أوروبا" (٢٠٢) . وفرسان الهيكل هؤلاء هم أناس لا يعترفون بالأواصر العائلية أو القومية ، وهم الصيغة الأولى من طبقة جديدة تتجاوز نطاق العصور الوسطى ، وتمهّد لمحاولة نابليون توحيد أوروبا وربما العالم الحديث ، عالم الموظفين الدوليين والرأسماليين العالميين الذين لا يشبعون من تكديس الأموال .

ولهذا فإن اهتمام سْكُتْ بهذا الصراع بين السكسون والنورمنديين الذي يشكّل القضية القومية التاريخية الرسمية التي تقوم عليها رواية **إيڤانهو** هو اهتمام عرضي في أحسن الأحوال . فقد وصف أبطاله بقوله "إنهم شباب لطفاء تافهون" ، وقد غدت سلبيتّهم ، بدءًا بمقالة هازلت المعنونة "لماذا يتّصف أبطال الرومانس بالتفاهة؟" ، مادّة دائمة للتعليقاتٌ النقدية[٢٩]. وقد نقول إن أبطال سْكُتْ تافهون لأنهم شباب محترمون من القرن التاسع عشر (ولذا يستطيع القرّاء التماهي معهم بسهولة) وقد طلب منهم القيام بأدوار تمثيلية تاريخية . أما إيڤانهو فيبدو لنا كما لو أنه محاكاة ساخرة حتى لأبطال سْكُتْ المعهودين . فسلبيتّه تبلغ من الوضوح أننا حين نراه للمرة الأولى نراه منكفئًا على وجهه من الإرهاق أو من الكآبة أسفل

---

[ع] Templars . لهؤلاء تاريخ طريف مثير تعود أصوله إلى الحروب الصليبية . ومع أن صلتهم بالدين قد اختفت فإنها اتخذت أشكالاً أخرى يلمّح لها النصُّ تلميحًا . وقد أجاز الڤاتيكان مؤخرًا نشر معلومات كانت محجوبة عنهم .

صليب مغروز قرب بيت أبيه . ثم يدخل البيت ويخرج منه متخفيًا ويقضي الجانب الأعظم من الرواية منهكًا يتنقل من مكان إلى آخر محمولاً بينما تعالجه ربكا من الجرح الذي يصيبه في المنازلة . ونحن نراه مرتين يؤدي دوره المنوط به بطلاً على صهوة الحصان حقًا فكأنه لا تدبّ فيه الحياة إلاّ بعد أن يتسربل بالحديد من قمة رأسه إلى أخمص قدميه . أما الصفات التي أعلت من شأنه في أسماع الملك رچرد فلا نراها عيانًا . وفي منازلته الثانية مع بويز گلبرت فإنه "لا يكاد يقدر على تثبيت نفسه على سرج حصانه" (٣٩٠) ويكون أضعف من أن يسدّد ضربة فعّالة . ولا ينقذه من الهزيمة ويحقق مبتغى ربكا إلاّ فعل رباني لأن ذلك الفارس يصاب بالسكتة الدماغية في لحظة المنازلة .

كذلك فإن زواج إيڤانهو من روينا ذات العينين الزرقاوين ، الجميلة ، "ذات الطبع الهادئ الوديع" (١٩٠) نظرًا لأصولها السكسونية ، خيَّب آمال كل قرّاء سُكُتْ تقريبًا . فشعر المؤلف بضرورة الدفاع عن نفسه في طبعة سنة ١٨٣٠ لعدم تزويج إيڤانهو من ربكا بدلاً من روينا . ويحصل تصالح إيڤانهو مع ابيه وما تلاه من زواج على مباركة الملك رچرد كما تحصل الزيجات التي تجري في **كنلويرث وتقلبات حظ نايجل** و **پڤرل من منطقة الپيك** و **وودستُك** على مباركة ملك إنگلترة أو ملكتها . ويقال لنا في النهاية أن إيڤانهو ميَّز نفسه في خدمة الملك رچردد وكان يمكنه الحصول على مراكز أعلى لولا وفاة الملك التي أتت في غير أوانها" (٤٠١) – وهذا يعني أن إيڤانهو يعجز ثانية عن المضيّ نحو العُلا ، كما كان قد حصل له عندما وجد نفسه ممدَّدًا أسفل الصليب المغروز قرب بيت أبيه . فنجاحه يعتمد اعتمادًا كاملاً على عودة رچرد من حملته الصليبية ، ولكن هذه العودة تجري بصمت غريب لا لأسباب سياسية خفيَّة بل بسبب كسل رچرد . وهو ينقذ حياة إيڤانهو في المنازلة بأن ينزل إلى الساحة متخفيًا تحت اسم "الكسول الأسود" (١١٤) . ويكشف عن حقيقته في مرحلة متأخرة جدًا من الرواية ويرفض لقب "رچرد أوف

أنجو" ، وهو اللقب الذي يرغب سدرك في أن يعطيه إياه ويسمّي نفسه رچرد الإنگليزي أمام الملأ . لكن محاولاته للتوفيق بين السكسون والنورمنديين تفشل بسبب فشله في القيادة . ويعطينا الراوي تحليلاً لا هوادة فيه لحكم "قلب الأسد" الذي بزغ نجمه بسرعة الشهاب وتمتع بشخصية فارس الرومانس "البرّاقة عديمة الفائدة" (٣٦٥) . على الرغم من كل ما يبديه سُكُتْ من ميول ملَكية فإن رواياته تكشف باستمرار عن نواقص الحكام الضعفاء ويتصرّف أعداء رچرد انطلاقًا من فرضية تقول إن عهد الفروسية قد انتهى وإن "هذه الأيام ليست هي أيام الملك آرثر عندما كان البطل قادرًا على مجابهة جيش" (١٣٤) . ورچرد يمثّل عودة قصيرة لا طائل من ورائها إلى عالم آرثر . كذلك فإن إيڤانهو ترك أسلافه السكسون وراءه ليقف نفسه لفروسية لا نفع فيها . وتتسبَّب بطولته في إحراج سياسة القوة التي يدعو لها البارونات السكسون وتنقذ ربِكا من موت محقَّق . ولكن ذلك لا يصبح ممكنًا إلاّ لأن ربِكا تحافظ على حياته هي والسكسونيّان الفظّان المنتميان إلى عامّة الشعب گيرث ووامبا واليومَن^ف الإنگليزي القوي لوكْسلي . ويعترف الملك رچرد بلوكْسلي أو روبن هود على أنه "ملك الخارجين على القانون" . و تعطي إدارة لوكْسلي لجماعة الخارجين على القانون الملك درسًا في الإدارة الجيّدة . ولكن شخصيته هو أيضًا تبقى شخصية باهتة . وهكذا فإن البطولة الحقيقية – البطولة النابعة من الشخصية – في رواية **إيڤانهو** تكون من نصيب ربِكا التي تجعلها الرواية أقرب إلى القدّيسين .

---

ف Yeoman : هذه الفئة من الفلاحين تتصف بالاستقلال الاقتصادي لأنها تعمل لنفسها على أرض تملكها ، وكثيرًا ما توصف بصفات إيجابية منها القوة الجسمانية والمثابرة في العمل والذكاء الفطري ، وذلك خلافًا للفلاحين الذين يسمون peasants ، والذين يعملون عادة على فلاحة أرض يملكها الإقطاعيون .

تأتي ربِكا إلى الرواية مع أبيها آيْزَك ، يهوديٌ يورك ، الذي تساعد قروضُه المالية على إبقاء الأمير جون وأعوانه في أداء مهمّاتهم . والعداء الشديد له ولقومه يأتي من "النورمنديين والسكسون والدانماركيين والبريطانيين على حدٍّ سواء" (٦١). ومن الجليّ أن سكُتْ ينتقد "سطوة التحامل الديني" (١٩٥) على الرغم من تصوير شخصية آيْزَك يخضع للصورة النمطية التي تجعل اليهودي جشعًا لا يشبع من تكديس الأموال ، وتصوّره على أنه أتى إلى إنكلترة لجمع الثروة . وما قاله رسكن عن بيوريتانيي سكُتْ (وهو قول مشكوك في صحته) من أنهم "يتصرّفون كالعبيد وتتحكم بهم التقاليد" بينما يتّصف فرسانه بأنهم "أحرار وسادة" يصحّ قوله عن الصراع بين آيْزَك والفرسان النورمنديين الذين لا يؤتمن لهم جانب[٣٠]. فكثيرًا ما يلجأ آيْزَك إلى الاستعانة بنصوص العهد القديم ، وعندما يستدعى للحضور أمام الزعيم الأكبر لفرسان الهيكل فإنه يبدي "كل آيات الخضوع التي تتميز بها عبودية الشرق" : "فقد بلغ من عمق التبجيل وشدَّة الرعب اللذين أبداهما اليهودي في أثناء اقترابه من حضرة الزعيم الأكبر ما لا يمكن أن يبلغه عبدٌ عارٍ من الثياب أدخل إلى حضرة ملك عظيم من الملوك وهو يقترب من المقعد الذي يُصدر منه الملك أحكامه" (٣٠٨) . وهنا تحاول جُمَل سكُتْ التي صيغت بعناية يبدو عليها الإطراء أن تحاكي تذلُّل آيْزَك محاكاة ساخرة . ويبدو في هذا المشهد كما في مشاهد التعذيب في قلعة فرون دي بوف وفي التحضيرات الساديّة لموت ربِكا ، أن الكاتب كان يتلذّذ برؤية انكسار اليهودي ورعبه .

ولكن ربِكا تبدي من الروح البطولية ما يتجاوز إرثها العائلي والأشكال الدينية اليهودية . فعندما تواجه التهديد بالاغتصاب والاختطاف والإعدام على نار هادئة فإنها تبدي "اعتمادًا قويًا على السماء يبدو طبيعيًا في الشخصيات الكبيرة الكريمة" (١٩٦) – وهذا أمر يميزه سكُتْ تمييزًا شديدًا عن صلوات آيْزَك ودعواته. فهي تبدي من القوة الأخلاقية ما يجعلها تستنكر "فروسية" الفرسان

المسيحيين التي "تجافي العقل" (٢٥٠) . وتقول لبويز گلبرت إن قدرة المرأة على احتمال العذاب تفوق كلَّ ما يدّعيه الذكور من "شجاعة مزعومة" (٣٤٤) . وهي في الوقت نفسه تقف نفسها على شفاء الرجال الذين أصيبوا في المنازلات ، ولا تثق بعودة النظام الذي تعد به عودة الملك رچرد ، ويشكّل قرارها القاضي بالهجرة من إنگلترة حكمًا أخيرًا على الأمّة . أما صراع رچرد مع فرسان الهيكل فيحال إلى البابا ليبتَّ فيه ، ومغزى ذلك أن الملك الذي يسعى لعقد مصالحة بين السكسون والنورمنديين لم يكن يتمتع بعد بالسلطة الكاملة على بلده . وتقرّر ربِكا أن تهاجر لأن إنگلترة ، "أرض الحرب والدماء" ، ليست مكانًا آمنًا : وهي تقول لروينا "إن شعب إنگلترة شعب يتّسم بالعنف ، وهو في حرب دائمة مع جيرانه أو مع نفسه، وأفراده مستعدون لأن يغرز بعضهم السيوف في أحشاء بعضهم الآخر . ولذا فإن بلدًا كهذا ليس موطنًا آمنًا لأبناء شعبي" (٣٩٩) . ولم يكن اليهود قادرين على الازدهار إلاّ تحت حماية سلطة مركزية قوية ، بينما كان رچرد ملكًا يفتقر إلى القدرة على الحكم . وعندما وقع في فخٍّ نصبه له أعداؤه فإنه اضطرّ للاعتماد على المهرّج وامبا لينفخ البوق لاستدعاء رجال غابة شيرووود لإنقاذه . وقد كتب وليم ميكپيس ثاكري قصّة تتابع أحداث رواية **إيڤانهو** سمّاها **ربكا وروينا** (١٨٥٠) ، وفيها يغادر إيڤانهو إنگلترة بحثًا عن سرينته ذات الشعر الأسود بعد أن يجعله المؤلِّف غير قانع بما لديه ويخلّصه من سلبيته . فقد لاحظ ثاكري كيف أن ملحمة سكُت الرومانسية التي تتناول هوية الشعب الإنگليزي حادت عن موضوعها الأصلي واتجهت وجهة أخرى . وهذا أمر سنجده أيضًا في القصة الرومانسية التي تجري أحداثها في القرن السابع عشر ، وهي **پڤرل من منطقة الپيك** .

## مسرحيات مَلَكية بملابس تناسب الحقبة التاريخية[ق]

بطلة رواية **كَنِلْويرْث** هي أيْمي رُبْسارْت المتزوّجة سرًّا من إيرل أوف لِستر. وتجري أحداث الرواية – فيما نفترض – في وقت توجُّه الملكة[ك] إلى قلعة كَنِلْويرْث في سنة ١٥٧٥ ، ولكن سلسلة من المغالطات التاريخية تؤكد اختلاف هذه المغامرة التي تحتفل بفكرة " إنگلترة المرحة" عن روايات سْكُتْ السابقة(٣١) . فقد كان زواج رُبْسارْت من إيرل المستقبل قد جرى الاعتراف به رسميًا في سنة ١٥٤٩ ، وكانت هي قد توفيت في سنة ١٥٦٠ . وكان زواجُ لِستر الممكن من الملكة قد بحث في المجلس الخاص[ل] في سنة ١٥٦٦ ، ويظهر شَيكسبير الذي لم يولد إلاّ في سنة ١٥٦٤ ، في رواية **كَنِلْويرْث** وكأنه كاتب مسرحي شاب معروف وكأن مسرحيته **حلم ليلة صيف** كانت قد كتبت هي ومسرحية **حكاية الشتاء** ( التي نعلم أنها إحدى مسرحياته الأخيرة). ولكن حتى إذا ما ضربنا صفحًا عن هذا الخلط في التواريخ فإننا سنجد أن الرواية تأخذ أحداثًا مشهورة من التاريخ الإنگليزي ، مثل حادثة معطف رالي[م] ، وتجعلها جزءًا من رواية تقترب اقترابًا شديدًا من مجافاة المعقول .

كان سْكُتْ يعلم جيدًا أنه ما كان بوسعه معالجة التاريخ الإنگليزي معالجة رومانسية إلاّ عن بعد من حيث المادة والزمن . فمثلما مثّل لوكْسلي في **إيڤانهو** شخصية روبن هُد الأسطورية فإن الموكب الاحتفالي الذي أقيم لاستقبال الملكة في

---

[ق] يقصد المؤلِّف من هذا العنوان أن يوحي بأن الروايات التي سيتناولها في هذا القسم هي أشبه بالعروض المسرحية ، ولذا فإنها مليئة بالبهرجة ، ولكنها بعيدة عن الواقع وتخلو من صفة الإقناع .

[ك] إليزابث الأولى .

[ل] Privy Council ، وهو بمثابة مجلس الوزراء في هذه الأيام .

[م] يروى أن السير وولتر رالي فرش معطفه على بقعة طينية لتمرَّ الملكة إليزابث فوقها لئلا توسّخ قدميها .

قلعة كَنِلْويرْث يتضمَّن شخصيتي ميرلن وسيدة البحيرة . وتمثّل جماعة من "رجال كفنتري الأوفياء " (٣٦٢) هزيمة الدانماركيين على يد السكسون ، وتلقي الملكة موعظة عن الصفات التي ورثها شعبها عن البريطانيين والرومان والسكسون والنورمنديين . ويصف ميرلن في خطبته المتملّقة للملكة العذراء إنكلترة ذات الأعراق المتعدّدة بقوله إنها "تضمُّ كلَّ الصفات الحسنة في بقية الشعوب" (٣٥١ – ٣٥٢) . ولكن مع أن سْكُتْ يمجدّ القوة الإمبريالية والعزة القومية لدى إنكلترة في العهد الإليزابيثي فإنه يصوّرها مليئة بالأشرار والفساد، بينما يجعل الملكة مهووسة بالسيطرة على كل صغيرة وكبيرة ويجعل دبلوماسيتها ودهاءها خاضعين لغرورها الذي لا يخضع للمنطق . وتصوّر رواية **تقلّبات حظ نايْجل** خليفتَها جيمز الأول ملكًا يفتقر إلى الحكمة واستقرار الرأي . وتصوّر رواية **وودستُك** كلاً من الأمير چارلز المتهتّك وعدوّه اللدود كرومول ضعيفيْن متردِّديْن . وتنتهي هذه الرواية بمشهد الفارس المؤيّد للنظام الملكي السير هنري لي وكلبه الوفيّ وهما يموتان من السعادة لحظة عودة الملك چارلز الثاني الظافرة إلى لندن لتبدأ فترة عودة الملكية . وقد نظن أن أحد أسباب سعادتهما أنهما لن يعيشا ليريا ما حصل في عهد الملَكية هذا من إفراط وتحلُّل . أما رواية **پڤرل من منطقة الپيك** فتبدأ عند عودة الملكية بالوصف المطوّل المملّ لتحركات القصر في أثناء المؤامرة البابوية التي يعود تاريخها إلى سنة ١٦٧٨ – ١٦٧٩ . ولا يمكن القول إن أيًّا من هذه الروايات تمتدح الملك الذي تحصل أحداثها في عهده . لكن كلاً منها تدير حبكتها حول سعي بطل الرواية لإجراء لقاء شخصي بينه وبين الملك .

تنتهي رواية **پڤرل من منطقة الپيك** كما قد نتوقّع بأن يبارك الملك "تحالفًا مع أولي الرؤوس المستديرة" – أي زواج جوليان **پڤرل** ، وهو من سلالة عائلة من الفرسان ، من ابنة البيوريتاني الأصيل الرائد بْرِجْنورث[٣٢]. وهذا الزواج يربط ما بين أصحاب الأراضي المتحاربين في داربِشر (المؤيدين للفرسان) وفي مولنزاسي

(المؤيدين للپيوريتانيين) ، ولكن سكُتْ يصوّر رمز التصالح القومي هذا تصويرًا يخلو من الحماس ، كما يحصل كثيرًا في رواياته . وهو لا يكترث ولا نكترث نحن كثيرًا بسعادة بطله التافه وبطلته الجميلة المطيعة . ومن أسباب ذلك في رواية **پڤرل** ، كما في **ويڤرلي** و**إيڤانهو** هو أن في كل منها بطلة سمراء وبطلة بيضاء تحاول كل منهما كسب عواطف البطل .

يرى ألكزاندر ولْش في كتابه **بطل روايات ويڤرلي** أن روايات سكُتْ توازن في العادة ما بين البطل الرسمي وبين "البطل الغامض" الذي يجب ألاّ يخلَط بينه وبين الشرير – بل هو خارج على القانون ، "نواياه 'طيبة' مع أنه يتّصف بالقسوة والضّلال"(٣٣). وينتمي إلى هذا النمط كلٌّ من ڤج إيَن ڤور في **ويڤرلي** ، وبيرلي في **أولد مورتالتي** ، وروب روي ، وردگونتلت ، والفارس الأسود رچرد ولوكسلي في **إيڤانهو** ، ولِستر في **كَنِلْويرْث** و بْرِجنورث في **پڤرل** . وهناك إضافة إلى هؤلاء البطلة ذات البشرة البيضاء التي يجب على البطل الرسمي – وهو البطل الأشقر – أن يتزوَّجها . وهي في العادة بمثابة الأخت ، إذ تضمُّها عائلته فيما يشبه التبنّي . وينطبق هذا الكلام على روينا وعلى ألِس لي في **وودستُك** وعلى ألِس بْرِجْنورث ، وعلى عدد آخر من الفتيات . وترتبط أيمي وتْرِسليان بعلاقة مشابهة في **كَنِلْويرْث** – فترسليان يحصل على توكيل من أبيه ليعرض قضية أيمي أمام الملكة إليزابث – ولكنهما لا يتزوّجان . ولذلك فإن روايات سكُتْ تسير بعكس اتجاه رواية الرومانس التقليدية والقيم الأرستقراطية المعهودة من حيث أنها تشجِّع على التزاوج من خارج نطاق العائلة . ولم يكن سكُتْ هو من اخترع الحبكة الروائية التي تقترب كثيرًا من المحرّمات وذلك بتصويره بطلاً وبطلة يكادان أن يكونا أخًا وأختًا ، ولكنه صنع الكثير لإشاعة هذه الحبكة بين القرّاء .

وهنا يحسن بنا أن نشير إلى ما اعترف به سْكُتْ من دَيْن يدين به لقصص مَرَايا إجْويرث . فقد تُقْرَأ رواية **المالك الغائب**ⁿ (١٨١٢) على أنها ردّ على "رواية قوميّة " سابقة لسدني أُونْسُن (أي الليدي مورگن) بعنوان **الآيرلندية الجامحة**° (١٨٠٦) ، وفيها يقع البطل ، وهو مالك أنگلوآيرلندي ترعرع في إنگلترة ، بغرام أميرة غاليَّة^د ويتزوّجها . أما اللورد كولامبر في رواية إجْويرث ، وهو أيضًا انگلوآيرلندي ، فيمكن القول إنه يقع في غرام آيرلندة ، ولكن عروسه المختارة هي المرأة التي قيل له على الدوام إنها ابنة خالته لحًّا ، ألا وهي گريس نيوگنت . وتــؤمن والــدة كولامبر بالعقيدة الأرستقراطية التقليدية القائلة "إن أبناء العمومة أو الخؤولة الأقربين يجب ألاّ يتزوج بعضهم من بعضهم الآخر لأنهم لا يقيمون بذلك علاقات جديدة تدعم مصالح العائلة أو تعلي من شأنها"[٣٤]. ولذلك تكون گريس أرضًا محرَّمة ، لا سيّما عندما يزعم أنها ابنة غير شرعية . لكن بطل إجْويرث يتزوجها في نهاية المطاف كما يفعل في روايات سْكُتْ الرومانسية ، حيث نحسُّ بأهمية الزواج الرومانسي من خارج العائلة – بسبب تجاذب الأضداد الروحية والجنسية – ولأن ذلك يبعد البطل عن الزواج من داخل عائلته . لكن روايات سْكُتْ تنكر باستمرار هذه القوّة الطاغية للزواج الرومانسي من خارج العائلة .

يقع ويفرلي في غرام فلورا مَكايْفَر ، الغادة السلتية التي تساعد على كسبه إلى جانب المتمرّدين رغم أنها لا تعترف بوجود أي اهتمام جنسي به ، وينتهي بها الأمر إلى الانضمام إلى دير في فرنسا للبكاء على وفاة أخيها الذي يستشهد من أجل قضيته السياسية . ولا يتأثّر إيڤانهو بربِكا ذات العواطف المشبوبة والشعر

---

ⁿ *The Absentee*

° *The Wild Irish Girl*

^د أي من بلاد الغال أو المرتفعات الإسكتلندية .

الفاحم . وتقع في غرام جوليان بِڤرل كلٌّ من أَلِس ، الإنكليزية الشقراء ، وزارا أو فِنِلا ذات الأصول السلتية والشرقية – أي إنها مزيج من فلورا وربِكا إن صحّ القول . وقد اعترف سكُتْ بأن شخصية زارا مستمدّة من شخصية مِنْيون[ي] عند گوته ، وهي عميلة مزدوجة أُدخلت إلى بيت كونتيسة داربي الكاثوليكية بحجة أنها صمّاء بكماء . وهي ابنة رجل من المانكْس[أأ] وأمّ شرقية . أمّا في موطنها في الآيل أوف مان فهي ترتبط بالحكايات السلتية المتوارثة ويقال عنها إن أبويها من فصيلة الجنّ . وتستغلّ زارا في لندن جاذبيتها الجنسية بالرقص أمام الملك وتوقع دوق بكنگم في حبائلها ، بينما تفشل أَلِس ، البطلة البيضاء ، في أسر قلب الملك أو بكنگم على الرغم من محاولات مختطفيها لاستباحة عرضها في البلاط الملكي . وهكذا نجد أن البطلة السمراء وحدها تتّصف بالجاذبية الجنسية وأن البطل وحده هو الذي لا يخضع لهذه الجاذبية رغم أنها تضحّي بكل شيء من أجله . كذلك تدعم البطلة البيضاء الهوية القومية بينما تتحداها البطلة السمراء . وعندما يتزوّج البطل من البطلة البيضاء التي تنتمي إلى فرعٍ من العائلة حصلت بينه وبين الفرع الآخر جفوة فإنه يكون قد أدّى بذلك خدمة إلى إنگلترة ويعود إلى المطالبة بحقّه في الإرث وإلى توحيد الأملاك الموزّعة . ولكن سكُتْ ، مؤلف الروايات الإنگليزية ، يشعر بالملل من هذه القصة التي تناسب السياق الإنگليزي ويتشوّق إلى بطلته السلتية الساميّة التي تمثّل روح الرومانس والرعايا المهزومين الذين تتحكّم بهم قوّة إمبريالية .

يتظاهر سكُتْ أحيانًا كما يتظاهر بعض كتّاب الرواية الذكّور الذين أتوا بعده (ولا سيّما ثاكري وترولوپ) بأنهم لا يهتمون بسرد تفاصيل التودّد بين البطل

---

[ي] شخصية من شخصيات رواية گوته **تلمذة فلهلم مايستر** .

[أأ] صفة تشير إلى سكان الآيل أوف مان Isle of Man أو لغتهم أو ثقافتهم . وهي جزيرة تقع ما بين إنگلترة وآيرلندة وتتبع التاج البريطاني .

والبطلة . لكن القرّاء يطالبون بذروة قصصية رومانسية مناسبة ، وهو لا يمانع في تزويدهم بها ، ولكنه يفعل ذلك بقدرٍ من عدم الاكتراث الذكوري الذي يكاد يفسد المتعة المرجوّة . وهو يوارب القول فيما يتعلق بالسعادة المرجوّة من زواج إيفانهو وروينا ، ويخترع في نهاية رواية **أولد مورتالتي** شخصية فارغة عابثة اسمها الآنسة مارثا بَسْكبُدي ، تلحف في أسئلتها عن تفاصيل زواج البطل فتحصل من الراوي الذي لا يكترث بالأمر على المعلومات التي تريدها . فهل يعني هذا أن ما يهم سْكُتْ هو اندماج البطل ثانية في طبقة النبلاء واستعادته لحقوقه الموروثة ؟[٣٥] (ومن الطبيعي أن يحصل في أثناء ذلك على جائزة تكون على شكل زوجة .) قد يكون ذلك كذلك ، ولكن يبقى لدينا شعور بأن فكرة سْكُتْ عن النبالة مصطنعة . فقد كان بوسعه الاحتفاء بالقيم الأرستقراطية مثل احتفائه باختلاف الاسكتلنديين عن سواهم لأن تلك القيم كانت في طريقها إلى الزوال ولذلك كان يمكن سربلتها بلباس المحبّة والحنين . وقد كان عبّر في قطعة من أبكر القطع التي كتبها عن رغبته في المساهمة في تاريخ بلاده "التي كانت ملامحها وأنماط سلوكها وشخصيتها تذوب يوميًا في ملامح جارتها وحليفتها وأنماط سلوكها وشخصيتها "[٣٦].

كان سْكُتْ ، وهو ابن محامٍ من مدينة أدنبرة ، كاتبًا من كتّاب الطبقة الوسطى في الأساس . وهناك الكثير من الأدلّة على أن همَّه الأكبر كان ينصبُّ على الإثراء بكتابة روايات تروق لقرّاء يغلب أن يكونوا من أبناء الطبقة الوسطى ومن أبناء إنكلترة . وكان من رأي هاينرخ هاينه أن سْكُتْ أعاد بكتابته "للبرجوازية التي تخلو حياتها من الإثارة" العنصر الأرستقراطي لقصص الرومانس بعد أن كان ثربانتس قد أدخل العنصر الشعبي إلى عالم الرومانس[٣٧] . وهكذا فإن روايات ويفرلي تحوّل اسكتلندة الإقطاعية إلى ساحة مغامرات يمكن للقرّاء فيها أن يتخيّلوا أنهم يعيشون حياة أبهج وأمتع وأشدّ إثارة . ويرى مارتن گرين "أن ما تسعى له رواية **ويفرلي** تثقله تقاليد الطبقة العليا القاتلة ، ومن مظاهرها لعبة تستخدم مكوّنات

الحياة الفروسية للقرّاء الذين يكسبون دخلهم من المهن التي يمتهنونها – وهذا هو المعادل الأدبي للسعي للحصول على الألقاب وشارات النبالة "(٣٨) . وفي رواية **گاي مانَرنغ** (١٨١٥) يقترب هاري بيرتْرَم ، الذي ترعرع في هولندة وأصبح الآن ضابطًا في الجيش الهندي ببب ، من ضيعته المحاذية لخور تتت سولْوَي ، فيبالغ سْكُتْ في وصف آلام بطله ولا يوفّر من جهده شيئًا :

وهكذا وجد ذلك المتجوّل المجهد نفسه وهو يقترب للمرة الأولى بعد مضي كل تلك السنين من بقايا القلعة التي كان أجداده يحظون فيها بسلطة لا تفوقها إلا سلطة الملك ، ولكنه لم يكن يعلم عن ذلك شيئًا ، فكأنه غريب عنها تمامًا ويعيش في ظروف كانت محرجةٍ إن لم تصل حدّ الفقر المدقع ، إذ لم يكن يملك صديقًا داخل دائرة يبلغ مداها عدة مئات من الأميال ، متّهمًا بجريمة نكراء ، ويكاد لا يملك بنسًا واحدًا ، وهو ما كان لا يقلّ عن بقية ظروفه سوءًا(٣٩).

"سلطة لا تفوقها إلا سلطة الملك" :الحلم فى نهاية المطاف ليس حلمًا يتضمّن الواجبات والمسؤوليات الأرستقراطية بل هو حلم الحصول على السلطة المطلقة . أي إن ابن الطبقة الوسطى المسحوق يطمح إلى أن يكون مَلِكًا على كلّ ما تقع عليه عيناه .

كان سْكُتْ شديد الحماس للنظام الملَكي . وكان قد بدأ حياته شاعرًا ناجحًا. واعتذر عن قبول منصب شاعر البلاط في سنة ١٨١٣ ، أي قبل نشر رواية **ويفَرلي** . ولكن ذلك لم يحل بينه وبين أن يصبح الكاتب المفضّل لدى الوصيّ على العرش الذي استقبله بعد سنتين . كما منح لقب البارون في سنة ١٨٢٠ ، وهو أول روائـــي يحصل على لقب فارس . وقد كتب معاصره وليم مگنّ رواية **وايتْهول**

---

ببب المقصود الجيش البريطاني الذي يعمل في الهند .

تتت بالمعنى الشائع في الخليج العربي .

**أو أيّام جورج الرابع**ثث (١٨٢٧) ، تهكّم فيها على حرص سْكُتْ الشديد للركوع للملوك . أما جورج الرابع فقد ارتدى التّنورة الاسكتلندية التي جعلتها رواية **ويڤرلي** شائعةً في زيارته الوحيدة لاسكتلندة في سنة ١٨٢٢ . وبعد انتهاء المأدبة الرسمية التي أقيمت تكريمًا للملك أخذ سْكُتْ الكأس التي شرب الملك النبيذ منها نخب شعبه ولكن الروائي كسرها عن طريق الخطأ فشعر بالتعاسة الشديدة . (وقد علّق لزلي ستيفن على هذه الحادثة بقوله "إن هذه الحادثة التافهة التي قصد منها التعبير عن الولاء كادت أن تصل إلى مصيبة قومية")[٤٠] . كذلك التمس سْكُتْ الإذن من الملك بأن يهدي مجموعة روايات ويڤرلي له فحصل على ذلك الإذن . وقد بلغ من مغالاة ذلك الإهداء أنه يفوق بكثير مغالاة الإهداء الذي يتصدّر رواية **إما** ، وهو الإهداء الذي ابتزّه الملك عندما كان وصيًّا على العرش من جين أوستن المحرَجَة . على أن سْكُتْ يقدّم نفسه مرشّحًا للرعاية الملكية بصفته كاتبًا يسعى لإمتاع الناس لا بصفته وطنيًّا أو مؤرِّخًا . وهو لاينافق أو يتذلّل بل يقدّم نفسه على أنه اختيار الشعب ، تدعمه أصوات القرّاء كما تدعم رئيس الوزراء في أيامنا هذه :

لم يكن كاتب هذه المجموعة من الأعمال الروائية ليجرؤ على طلب رعاية جلالتكم الكريمة لها لو لم تنجح في بعض الأحيان في إمتاع قرّائها في ساعات الراحة ، وفي التخفيف من أوقات الفراغ والألم والقلق . ولذا فلا بدّ من أنها ساعدت في تحقيق أشد رغبات قلب جلالتكم وذلك بمساهمتها – ولو مساهمة بسيطة – في إسعاد شعبكم (١٨٢٩)[٤١] .

وهذا الإهداء هو واحدٌ من عدد قليل جدًّا من أمثلة الرعاية الملكية للرواية النثرية الإنكليزية ، ولكنه يمثل طريقًا مسدودًا في التاريخ الأدبي . وقد شاهدنا كيف أن كل رواية من روايات سْكُتْ الإنكليزية تنتهي حبكتها بلقاء شخصي مع الملك

---

ثث *Whitehall; or The Days of George IV*

(أو الملكة) الذي (أو التي) يكرر (أو تكرر) ضمان الحرّيات لذلك الشخص . ومما يلفت النظر غياب صور مماثلة لأي ملك معاصر أو لأي دور للملكية في الروايات التي تسبق عصر سْكُتْ أو تأتي بعده . وقد كان من الممكن تقديم الملوك والملكات صراحة في قصص الرومانس التاريخية ولكن ليس في القصص الإنكليزية التي تتناول حياة الناس العاديّين حيث لا يكاد القارئ يحسّ بغيابهم . ولكن مثال سْكُتْ يوحي بأن تصوير الملوك أمر تحفُّه المخاطر حتى عند روائي يؤمن بالنظام الملكي ويوصف بأنه رومانسي توري . ولا يحجب تعبير سْكُتْ عن ولائه للملك جورج الرابع حقيقة أن الكاتب يملك السيطرة الكاملة على عالمه الروائي وأنه واثق من أنه أحكم من معظم الملوك الإنكليز . فهو – روائيًا – لا يخضع لأحد .

## دِزْرَيلي وبُلوَر لِتُن

كتب سْكُتْ في أوائل سنة ١٨٢٦ فقرة شهيرة في دفتر يومياته بعد أن أتمَّ قراءة رواية **الكبرياء والهوى** لجين أوستن للمرَّة الثالثة قال فيها :

هذه الكاتبة الشابَّة ذات موهبة من أروع ما رأيت لوصف تشابك علاقات الناس العاديين ومشاعرهم وشخصياتهم . أنا أستطيع كتابة ذلك النوع من المشاهد التي تتناول علية القوم وجَلَبَتهم على النحو الذي يصنعه العديد من أمثالي ، أما تلك اللمسة المرهفة التي تجذب اهتمامنا للأشياء العادية والأشخاص العاديين بصدق الوصف ودقَّة المشاعر فأنا محروم منها (٤٢) .

كانت "الجلَبَة" التي تحدَّث عنها سْكُتْ هي التي فتحت الطريق للرواية الفكتورية . فقد ولّد ما أنجزه سْكُتْ في رواية الرومانس التاريخية "مئات من المقلّدين" في جميع أنحاء العالم المتحضّر كما يقول الناقد ر. هـ. هورْن : "فقد اعتقد كلُّ من هبَّ ودبَّ أنه قادر على كتابة رواية تاريخية"(٤٣) . ولاحظ معاصر هورْن

آرچبولد أَلِسُن أن الروايات العاطفية التي كتبتها فاني بيرْني وآن رادكْلِف وشارلُت سْمِث ، بل حتى تلك التي كتبها ساميُوِل رچردسُن "ما عادت قابلة للقراءة تقريبًا" بعد ظهور قصص الرومانس التاريخية . وقد رأى أَلِسن ، الذي كان يكتب هذا الكلام في سنة ١٨٤٥ ، أن قصص الرومانس التاريخية تشكّل قوّة سياسية معاصرة لأن فلسفة سْكُتْ المحافظة عملت ضدّ التوجُّهات الديمقراطية التي مثَّلتها قصص الرومانس العاطفية ، بل إنها "تركت أثرًا بعيدًا في إلغاء آثار القانون الإصلاحي"(٤٤) . ولذا فإن أتباع سْكُتْ الإنگليز كان بينهم غير واحدٍ من أتباع الحزب التوري من ذوي الأصوات العالية .

كان بُلْوِر لِتُن قد انتخب في الأصل لعضوية البرلمان في سنة ١٨٣١ على أساس مناصرته للإصلاح ، ولكنه أصبح فيما بعد وزيرًا هو وبِنْجَمن دِزْرَيلي في وزارة اللورد داربي المحافظة . ويضمُّ النتاج الهائل الذي خلَّفه لنا بُلْوَر* لِتُن دراسة للشخصية القومية بعنوان **إنگلترة والإنگليز** (١٨٣٣) ، وهو كتاب يستحق الاهتمام بالدرجة الأولى لأنه يضمّ التباشير الأولى لفلسفة دِزْرَيلي السياسية . فقد كان بُلْوِر لِتُن على غرار معاصره الذي يفوقه بكثير في كل شيء ، من المؤمنين بالنظام الملكي ، وحذّر من تطاول الطبقة الأرستقراطية ومن الطبقة التي تملك العقارات . فقد قال إن "أرستقراطية أصحاب الدكاكين" التي يمكن أن تستولي على السلطة في ظل النظام الجمهوري لن تقلّ سوءًا عن ملأيّة** النبلاء(٤٥) . وقد تطلّب

---

* من الصعب تمثيل بعض أحرف العلة الإنكليزية بواسطة الحركات العربية . والحركة المناسبة على الواو هنا هي ما يدعونه بالـ schwa ، وهو صوت يقع ما بين الفتح والكسر ويسمع في المقاطع غير المنبورة .

** الكلمة الأصلية هنا هي oligarchy ويعرِّبها المولَعون بالمصطلحات الأجنبية بالأوليغارشية . ولكن كلمة "الملأ" التي يعرّفها **المعجم الوسيط** بأنها تعني "أشراف القوم وسَراتهم" تغنينا عنها، إذ نحصل على مقابل دقيق للمصطلح الأجنبي باشتقاق كلمة "الملأية" (بتهجئة المشارقة) أو "الملئية" (بتهجئة المصريين) منها .

كبح الطبقة الأرستقراطية إعطاء الملك صلاحيّات ملَكية ؛ أو بعبارة بُلْوِر لِتَن الصارخة : "طاغية واحد أفضل من حكم اللصوص" (٣٧٣) . وبذا يكون بُلْوِر لِتَن قد عكس (كما فعل دِزْرَيلي بعده بقليل) فكرة الوِگز التقليدية الداعية إلى إنشاء ملَكية دستورية تحمي فيها الحكومة الأرستقراطية الشعب من الطغيان المطلق الذي عانت منه تحت حكم آل ستِوَرت . وقد ردّ بُلْوِر لِتَن و دِزْرَيلي على الثورة الفرنسية والتجربة البريطانية الخاصة بالإصلاح السياسي بأن عادا إلى الجدل الذي وضع "الملك في مقابل البرلمان" في القرن السابع عشر، ولكن بالانحياز إلى الجانب الملَكي والتحذير من قوة مجلس اللوردات الذي يمثّل الوِگز ، وليس من قوة مجلس العموم . وقد دعا بُلْوِر لِتَن قرّاءه "للالتفاف حول العرش" (٣٧٣) ، بينما قال دِزْرَيلي إن الاتجاه الحقيقي في الحركات السياسية في القرن التاسع عشر كان ينحو إلى تقوية الملَكية رغم كل ما يتراءى للناس .

تنبّأ دِزْرَيلي بتبلور الولاءات الحزبية الجديدة في نصّ من ألمع النصوص السياسية في القرن التاسع عشر ، وهو **الدفاع عن الدستور الإنگليزي**[خخ] (١٨٣٥). وفيه يجعل الكاتب أتباع الحزب التوري هم "الحزب القومي" بينما ينتقد أتباع حزب الوِگز بشدة لكونهم "عصبة صغيرة من العائلات المتنفذة التي لا همَّ لها إلا توسيع نفوذها وثروتها بأي وسيلة ممكنة"[٤٦]. وقد كان حزب الوِگز قد ضمن أن يرث العرش أحد أفراد سلالة هانوڤر عن طريق انقلاب سنة ١٧١٤ مثلما كان أسلافهم الجمهوريّون في البرلمان الطويل قد نفّذوا انقلابًا في زمانهم . والملَكية هي المؤسسة الوحيدة التي يمكنها أن تعلو فوق المصالح الطبقية لتمثيل الشعب بكافة طبقاته ، وهذه الملَكية ستجد صوتها عبر حزبٍ للتوري تجدّدت حيويته . وقد خصص دِزْرَيلي أجزاء كبيرة من رواياته السياسية بعد نشر **الدفاع** لإعادة كتابة

---

خخ *Vindication of the English Constitution*

التاريخ الإنكليزي للدفاع عن مصالح ديمقراطية الحزب التوري . وكان يكمن خلف لجوئه للامتيازات الملَكية لموازنة مذهب الوكز الداعي للحريات المدنية والدينية إحساسه بوجود أزمة قومية لخّصها في عنوان إحدى أشهر رواياته ، وهي **سِبِل أو الشّعبان**[دد] (١٨٤٥) .

يلجأ كلٌّ من دِزْرَيلي و بُلْوِر لِتُن إلى فكرة الشخصية القومية التي أضحت مفهومًا أساسيًّا في الجدل السياسي والاجتماعي في أوروبا . وينبع فهمهما للشخصية القومية من المضاهاة القديمة بين الأمة (أو الدولة) والعائلة . ويردّد دِزْرَيلي في **الدفاع** أفكار بيرك عندما يقول إن أعظم رجال الدولة الإنكليز "نظروا إلى الأمة على أنها عائلة وإلى البلد على أنه إرث قوامه الأرض" (٢٤) . ماذا يحصل إذن إذا ما ظهر ظلم بيِّن في طريقة توزيع هذا الإرث ؟ أعاد دِزْرَيلي أسباب الاضطراب القومي إلى ما أنتجه قرن ونصف من سيطرة حزب الوكز .

غير أن دِزْرَيلي لم يكن معنيًّا كثيرًا بالنظام الطبقي **الإنكليزي** بالمعنى الحديث للعبارة . فكتابه **الدفاع** يبحث في وظيفة ما يدعوه "بالمؤسسات القومية الكبرى" ومصيرها (١٨١) . (كان دِزْرَيلي من أوائل الكتّاب الذي أشاعوا هذا المعنى لمصطلح "مؤسسة") . هناك أولاً المؤسسات السياسية المستمدَّة من المثال القروسطي القائم على أقسام المملكة الثلاثة . وهذه الأقسام عند دِزْرَيلي هي رجال الكنيسة ، واللوردات ، والعامة ، وكل فئة من هذه الفئات هي "طبقة من طبقات الشعب ذات حقوق سياسية مكتسبة ". (كان بُلْوِر لِتُن قد بدأ هو أيضًا من هذه الأقسام أو المراجع الثلاثة ، ولكنها عنده هي الملكية والأرستقراطية والعامة ، وقصد بذلك أن الملكية هي مصلحة يختصُّ بها قسم من أقسام الأمة وليست الكيان الوحيد الواقع فوق المصالح الطبقية) . والأقسام (أو المراجع) الثلاثة تشكّل بنية

---

[دد] *Sybil or The Two Nations*

ثلاثية دِزْرَيلي التي تتناول "إنكلترة الفتاة" ، وهي رواية **كوننگزبي أو الجيل الجديد**[ذذ] (١٨٤٤) وهي تتناول الطبقة الأرستقراطية ، و**سِبِل أو الشعبان** (١٨٤٥)، وهي تتناول عامّة الشعب ، و**تانْكرِد أو الحملة الصليبية الجديدة**[ررر] (١٨٤٧) ، وهي تتناول فئة رجال الدين دون تقيُّد شديد بهذه الفئة .

يرى دِزْرَيلي أن الوگز في القرن الثامن عشر حوّلوا إنگلترة إلى "جمهورية على غرار البندقية" حيث لا يتمتّع الملك بأي سلطات سوى كونه الرئيس الاسمي للدولي بينما تمسك الطبقة الأرستقراطية بالسلطات كلها . ولا يزال لهذا التحليل تأثيره لأننا نجده يتكرَّر دون الإشارة إليه في الدراسة المهمَّة التي كتبها ج. هـ. پْلَم Plumb بعنوان **نمو الاستقرار السياسي في إنگلترة ١٦٧٥ – ١٧٢٥**[ززز] (١٩٦٧). وكانت هناك معارضة غير فعّالة يقودها المنتمون إلى الحزب التوري من ملاّك الأراضي في الأرياف ، المنتخبون للجلوس في مجلس العموم ، بتأييد من الملك أحيانًا . وفي معظم الأحيان تمكّن حزب الوگز من الاحتفاظ بالأغلبية في مجلسي البرلمان كليهما وذلك بفضل المناطق الانتخابية المتعفّنة[سس] وتلك التي تخضع للعائلات الإقطاعية الكبيرة[شش] . ولكن رغم أن الوگز سيطروا على اثنتين من مؤسسات الدولة السياسية الثلاث فإن "هدفهم المتمثّل في إقامة جمهورية ملأية" كان بمثابة إعلان الحرب على الشعب برمّته في نظر دِزْرَيلي : "لقد ظل حزب الوگز حزبًا كريهًا في نظر الإنگليز ... وسينتهي الأمر بأن يلفظهم هذا الشعب" (١٨١) .

---

[ذذ] *Conongsby or The New Generation*

[ررر] *Tancred or The New Crusade*

[ززز] *The Growth of Political Stability in England 1675-1725*

[سس] rotten boroughs : يطلق هذا الاصطلاح على مناطق انتخابية قليلة الأصوات يحق لها انتخاب ممثلين يساوي عددهم عدد ممثلي مناطق انتخابية كبيرة .

[شش] pocket boroughs : يطلق هذا الاصطلاح على مناطق انتخابية تكون تحت سيطرة أحد المتنفذين من الإقطاعيين .

وكان "الشعب" بمفهوم دِزْرَيلي أكثر من مجرد جهاز من أجهزة الدولة ، ولكنه ليس شيئًا يُتَوَصَّل إليه بِعَدِّ الرؤوس بين السكّان . إنه "المؤسسات القومية الكبرى" التي يتوجَّب على الحزب التوري أن يدافع عنها :

هذه المؤسسات هي التي تصنع الأمة . فسكّان إنكلترة لن يكونوا شعبًا من دون الملك والكنيسة والجامعات والمؤسسات البلدية والتجارية والقضاة وتوابعها في مناطق الدولة – بل سيكونون كتلة من الأفراد تحكمهم عاصمة تخرج منها القوانين القاسية التي يُصدرها طغيانها الذي لا يرحم (١٨١ – ١٨٢) .

هنا نجد أن مفهوم الأمة – أو ما يعطي لإنكلترة "شخصيتها القومية" – هو ذلك الشيء الذي يقع ما بين "المجلس الاعتباطي" الذي يتحدَّث عنه الوكز من ناحية وبين عامة الناس بوصفهم "كتلة من الأفراد" من الناحية الثانية . وقد كان دِزْرَيلي يخشى من أن المجلس والعامّة كانا في طريقهما إلى صدام مدمّر كذلك الذي حصل إبّان الثورة الفرنسية في سنة ١٧٨٩ ، اللهمّ إلاّ إذا أنقذهم الحزب التوري ، "وهو الحزب الديمقراطيّ الحق في إنكلترة" (١٨٣) .

ولذا فإن النظرية البسيطة التي يتحدث عنها ستيفن مورلي في رواية **سِبِل** ، وهو الراديكالي الذي يحبّه الناس ، هي نظرية لا يضاهيها في التضليل شيء رغم أنها كثيرًا ما قيل إنها تمثِّل حقيقة ما خلَّفه لنا الروائيّ دِزْرَيلي . ففي هذا المقطع البليغ المشهور من الرواية يعلّق چارلز إگريمونت قائلاً لغريبين يصادفهما عند آثار دَيْر مارْنْي إن الملكة ڤكتوريا تحكم "أعظم شعب وجد على هذه الأرض" :

فسأل أصغر الغريبين سنًّا :"أي شعب ؟ إنها تحكم شعبين ... شعبين ليس بينهما علاقة أو مودَّة ، يجهل كلّ منهما ما لدى الآخر من عادات وأفكار ومشاعر كما لو أنهما يعيشان في منطقتين جغرافيتين مختلفتين ، أو كأنهما يعيشان على

كوكبين مختلفين ؛ وهما ينشآن تنشئة مختلفة ويتغذّيان على أطعمة مختلفة ويتصرّفان تصرّفات مختلفة ولا تحكمهما القوانين نفسها".

فقال إگريمونت متردّدًا :" أنت تتحدَّث عن "

"الأغنياء والفقراء "

وهنا أشار ضوءٌ ورديٌ لَوَّنَ الآثار الرمادية أن الشمس قد غربت وأن نجمة المساء قد أخذت تتلألأ وحيدة في السماء المنيرة من خلال قوس السماء الفارغة التي تخيم فوقهم . وقد كبحت تلك الساعة من المساء وما رافقها من هدوء جليل وجمالٍ يزداد رقّة كلَّ رغبةٍ في الجدال وجعلتهم يستسلمون للصمت . وظلَّ رجع كلمات ذلك الغريب يتردد في أذن إگريمونت . وكانت أفكار وعواطف كثيرة تزدحم في فكره عندما انطلقت من كنيسة السيدة ترانيم صلاة المساء المرفوعة للعذراء . كان هناك صوت واحد ولكن نغماته كانت ذات طلاوة توشك أن تكون سماوية : كان صوتًا رقيقًا ذا جلال ، ولكنه صوت مَرِنٌ رائع(٤٧) .

إن الانفصال بين "الشعبين" الذي يتحدَّث عنه مورلي بذلك الحماس – انفصال الطبقة الأرستقراطية عن العامة ، أو البورجوازية عن البروليتاريا : المصطلحات لا تهمّ – ينبئ بخطر لا يقلّ عن الخطر الذي تتحدّث عنه كتابات كارل ماركس . وتستمدّ البلاغة التي يستخدمها مورلي بعضًا من بلاغة كارلايل في نقده الاجتماعي في كتاب **الخيّاط وقد خيط**صص ، وكتاب **حركة الوثيقة الإصلاحية**ضض وكتاب **الماضي والحاضر**طط وليس من كتابات دِزْرَيلي نفسه . ويكتشف إگريمونت ، وهو عند هذه النقطة جاهل في السياسة ، مدى الاستياء

---

صص *Sartor Resartus*
ضض *Chartism*
طط *Past and Present*

الشعبي من مورلي ، ولكن رؤية مورلي تفسدها سلسلة من الأمور الرمزية التي تذكّر بالمراجع الثلاثة التي تشكّل شعبًا واحدًا ، لا شعبين . فالدَّير الذي لم تبق منه سوى أطلال ، والترنيمة المرفوعة للعذراء يربطان الصراع الطبقي بالانقسام الذي حصل في المسيحية الإنكليزية منذ حركة الإصلاح الديني : فلو لم يجر تدمير الأديرة – فيما يوحي لنا دِزْرَيلي – لما حدثت القطيعة بين الأغنياء والفقراء . وجلال المشهد لا يكبح الرغبة في الجدال فقط بل يشير إلى دور يمكن أن يؤدّيه المرجع الثالث ، المتمثّل برجال الدين ، وإلى الجزء الثالث من ثلاثية دِزْرَيلي التي كان يكتبها . وفي الوقت نفسه يحلّ "الصوت المفرد" لسبِل ، "بنت الشعب" التي يتبيَّن أنها (على غير معرفة منها) أرستقراطية فقدت أملاكها على غرار أبطال سْكُتْ محلّ صورة الملكة ڤكتوريا التي تحكم شعبًا واحدًا منقسمًا . أي يمكن القول مجازيًا إن بطلة دِزْرَيلي التي تشبه الراهبات توحي بإمكانية إعادة توحيد المراجع الثلاثة لا "الشعبين" فقط . وإذا ما أخذنا روايتي **سبِل** و **تانكرد** معًا فقد نفهم منهما أن الانقسامات الطبقية المريرة في القرن التاسع عشر قد لا تكون مشكلة أعسر من الانقسامات الدينية الكامنة في وصف إنكلترة بأنها بلد بروتستنتي .

ولذا فلا بدّ لنا من أن نتساءل عن السبب الذي جعل صورة "الشعبين" التي جاء بها دِزْرَيلي يتردّد صداها إلى هذا الحدّ . كان مَرَدُّ ذلك في جانب منه توفّر السياق التاريخي وتكرار النمط القصصي المعهود في جانب آخر . فرواية **كوننگزْبي** ، وهي الرواية الأولى في الثلاثية ، عرّفت "مسألة وضع **إنكلترة**" بأنها الفرق بين "التمدين الأخلاقي" والثروة المادّية(٤٨). أما رواية **سبِل** فتصوّر حركة الوثيقة الإصلاحية واستغلال العمّال الصناعيّين والفقر الذي أحدثه ركود التجارة تصويرًا ستردّده روايات إليزابث گاسْكِل وچارلز كنگزلي . وينظّم العمّال الجياع عند دِزْرَيلي تمرُّدًا شعبيًّا يمكن أن يكون تمهيدًا لحرب أهلية . ويأتي هؤلاء المتمردون مما يشبه جمهوريةً للعمال يترأسها حِرَفي ماهر اسمه "المطران" هاتُن

في وودگيت من قلب "المنطقة السوداء"[ططط] . وهنا ليس ثمّة من مؤجّرين أو كنائس أو مصانع كبيرة أو قضاة أو مدارس أو مؤسسات سياسية بحيث "يحكم العمال حكمًا لا ينازعهم فيه أحد" (٢٠٣) . وهذه المنطقة هي "أقبح مكان في إنگلترة" (٢٠٢) . ويفزع من قبحها ستيفن مورلي نفسه . غير أن التمرّد الشعبي سرعان ما يتهاوى وينكشف أمر وودگيت فيتبين أنها موطن للفوضى وانعدام القانون وليست عاصمة "شعب" منفصل .

هناك سوابق تاريخية قوية تدعو للنظر إلى إنگلترة على أنها منقسمة إلى "شعبين" في أزمات حصلت في الماضي كما كان دِزْرَيلي يعلم . فقد كانت هناك إنگلترة البيوريتانية وإنگلترة الملَكية إبّان الحرب الأهلية ، وهي الحرب التي أدّت إلى ظهور نظام الحزبين الذي كان دِزْرَيلي من أنصار أحد طرفيه . وكانت هناك قبل الحرب الأهلية إنگلترة الكاثوليكية وإنگلترة البروتستنتية في حقبة الإصلاح الديني ، وقبلها كانت هناك إنگلترة السكسونية وإنگلترة النورمندية ، وهذا الانقسام الأخير كان هو الانقسام الذي استمرّ بعد الغزو . وتشير ثلاثية دِزْرَيلي (ولا سيّما **سِبِل**) كثيرًا إلى كلٍّ من هذه الصراعات . ويبقى اصطلاح "السكسون" بوجه خاص دارجًا للإيحاء بنمط ثقافي وعرقي له معناه في القرن التاسع عشر . ففي رواية **كونِنگزْبي** يفخر رجل الصناعة أُزوولد مِلْبانْك بأن "مثابرة السكسون وحرصهم على العمل الدؤوب ينافس أنماط السلوك النورمندية منافسة ناجحة" (١٦٥) . وابنته إيدِثْ هي "ابنة سكسوني" ومن هنا جاء اسمها السكسوني (١٦٢) . وفي رواية **سِبِل** يجمع الواعظ أوبري سينت لِيس "جمال الدم الإنگليزي" وجمال "النورمندي وقد امتزج بالسكسوني" (١٤٠) . أما الملكة ڤكتوريا فهي "جميلة تعلوها سكينة ، وتجري في عروقها دماء السكسون ويبدو جمالهم على وجهها" ، ومهمّتها التاريخية

---

[ططط] Black Country : منطقة تنتشر فيها المصانع تقع بالقرب من بيرمِنْگم ، ووصفت بالسوداء بسبب كثرة الأدخنة والملوّثات .

هي "أن تكسر آخر حلقة من حلقات القيد الذي يقيد السكسون" (٦٧) . ولا نرى سِبل نفسها وهي تقرأ كتاب أوگستن تيري **تاريخ غزو إنكلترة على يد النورمنديين**[٤٤] (١٨٢٥) فقط بل يصرّ أبوها وولتر جيرارد (وهو من جماعة حركة وثيقة الإصلاح) على أهمية الكتاب لزمانه : "يجب أن تثير اهتمام الجميع بالطريقة نفسها ... فنحن منقسمون إلى غزاة ومهزومين" (٢١٣) . وقد ورثت سِبل معتقدات أبيها القائلة إن الهوة التي تفصل بين طبقة اجتماعية وأخرى لا تقلّ عن الهوة القديمة التي تفصل السكسون عن النورمنديين وإن أبناء الشعب في القرن التاسع عشر بلغ من إذلالهم ما بلغه إذلال الفلاحين السكسون . ويفاخر جيرارد بأن أجداده كانوا "فلاّحين أبناء فلاّحين" (٤١٦) ، كان أحدهم من رماة القوس والنشاب في معركة أجنكورت . غير أن جيرارد ليس في واقع الأمر من أصول فلاّحية ، ونحن سرعان ما نكتشف في روايات دِزْرَيلي أن الأصول العائلية ليست هي الأصول الظاهرة .

ليست العائلات التي تدّعي أنها عائلات نورمندية عريقة كآل إگريمونت وآل موبري في رواية **سِبل** إلاّ عائلات مزيّفة لأنها استولت على أراضٍ مسروقة وعلى شعارات نبالة مفبركة . فآل إگريمونت حصلوا على ثروتهم عبر أحد العاملين في خدمة بلاط الملك هنري الثامن الذي حصل على نصيبه من الأرض التي صودرت عندما أُلغيت الأديرة في العقد الرابع من القرن السادس عشر . وقد غيّرت العائلة اسمها من گريَماونت إلى الاسم المتفرنج إگريمونت ، وحارب رجالها في الحرب الأهلية إلى جانب الملك "مدفوعين بدمائهم النورمندية" حسبما يقول دِزْرَيلي ساخرًا (٣٥) . (وعندما ساورتهم المخاوف من أن يعيدوا أراضي الكنيسة لها تحوّلوا إلى حزب الوگز) . أما اللورد موبري الذي يصف نفسه بأنه "سليل أجداده الذين

---

[٤٤] *History of the Conquest of England by the Normans*

حاربوا في الحروب الصليبية" (١٤٣) فإن أصوله أحدث عهدًا حتى من آل إگريمونت . وهذه الأرستقراطية النورمندية الزائفة يعارضها آل جيرارد الذين يسخر دِزْرَيلي من ادعاءاتهم بأنهم من ذوي أصول سكسونية سخرية أرْفَق من تلك التي يوجّهها إلى الآخرين . ولا يدهشنا أن نتبيّن فيما بعد أن وولتر جيرارد صاحب المظهر والسلوك الأرستقراطيين يعود بنسبه إلى قسٍّ من العصور الوسطى وأنه هو صاحب الحق بلقب اللورد دي موبري . وقبل أن تتكلّم سبِل عن الإنگليز وتدّعي أن "دماءها من دمائهم" (١٦٠) يقال لنا إن كلبها هارولد "كلب صيد من سلالة قديمة لم تعد تُرى إلاّ في عدد قليل من قصور شمال إنگلترة وضياعها" (١٥٦). وهذا الكلب العريق المسمّى باسمٍ سكسوني ملَكي يجسّد الغريزة الاجتماعية الحقّة . وهو يزمجر غضبًا من الوغد ستيفن مورلي الذي يكره القتال ، ويهرع لإنقاذ چارلز إگريمونت من قبضة مورلي . (أما جيرارد فلا تساوره الشكوك حول مورلي) . ومورلي ، الذي ربما كان السكسوني الحقيقي الوحيد في الرواية ، مذنب ليس بالنّصب السياسي فقط بل بمحاولة الاغتصاب والشروع بالقتل.

ولئن كان هارولد يعرف بالغريزة الفرق بين مورلي المنحطّ وإگريمونت النبيل فإن إگريمونت هو أيضًا أشبه بكلاب الصيد كما نلحظ في الانجذاب الشديد الذي يحسّ به نحو جيرارد وابنته . وهكذا فإن حبكة رواية **سبِل** تسعى إلى نسف نظرية "الشعبين" والفكرة القائلة إن الأغنياء والفقراء في العصر الحديث هما أحفاد النورمنديين والسكسون على التوالي . وهاتان النظريتان ليستا أكثر من أسطورتين تؤمن بها شخصيات دِزْرَيلي من المنتمين إلى حركة الوثيقة الإصلاحية والإصلاحيين المتطرفين وليستا تعبيرًا عن معتقده السياسي هو . والظاهر أن سبِل نفسها قرأت رواية **إيڤانهو** وكتب التاريخ التي تتناول الغزو النورمندي . وعندما يحاول مورلي أن يستغلّها بوعود مفادها أنه سينقذ أباها في مقابل استسلامها له

فإنها تقول :"قرأت عن شيء من هذا القبيل ... عن مقايضة الدم ، فهل أدعو ذلك حبًّا ؟ ولكن هذا هو الحال دائمًا بين الظالم والمظلوم" (٣٦٨) . وهي لهذا تنتمي إلى سلالة رِبِكا عندما وقعت في قبضة بويز گلبرت[٤٩]. واسمها اسم عرّافة غامضة ، وصمتُ دِزْرَيلي بخصوص من هي أمّها (فهي توصف بأنها "بنت الشعب" فقط) قد يوحي بأنها بطلة سمراء على غرار بطلات سكُتْ ، ولكنها في أفضل أحوالها بطلة بيضاء متخفية – أو قل إنها "تجسيد للقيمة الخالصة" بعبارة ناقدةٍ من نقّاد الرواية ، أو هي فتاة أرستقراطية واقعة في غرام چارلز إگريمونت[٥٠]. ولا محيد لها عن فقدان إيمانها بمذهب صراع الطبقات . وقد كان أقدم قرّاء دِزْرَيلي على علم بأن حبكة الزواج في رواية سِبِل لم توحّد الشعبين في حقيقة الأمر بل قصد منها أن تبيّن فساد نظرية "الشعبين"[٥١] . فسِبِل ترفض الزواج من مورلي وتقبل بچارلز إگريمونت لأنها ما عادت تنظر إلى الهوة التي تفصل الأغنياء عن الفقراء في ضوء "مشاعر الكراهية والاحتقار التي ربطتها بالغزاة النورمنديين والقوانين الإقطاعية" (٣٤٩ – ٣٥٠) . وهي تؤمن بأن الشعب الإنگليزي يمكن إنقاذه عن طريق المذهب التوري القائم على فكرة الشعب الواحد (حتى وإن بقي التقسيم الطبقي إلى ما شاء الله) .

من **ﭬﭬين گري** إلى **تانكرد** : الأرستقراطية والإمبريالية

بدأ دِزْرَيلي حياته الأدبية مثل بُلْوِر لِتُن عضوًا في ما يدعى بمدرسة "الشوكة الفضية" من الروائيين الذين يتناولون حياة الطبقة العليا الإنگليزية ونمط الحياة السائد في العاصمة . ولكنه كان ينظر أيضًا إلى خارج إنگلترة بلهفة شديدة . فأنتج بعد أن سافر إلى الشرق الأوسط صيغة نثرية من الرحلة البايْرُنيَّة الكبرى في روايته المسمّاة **كونتاريني فلِمنْغ** (١٨٣٢) . أما رواية **ألْروي** (١٨٣٣) فهي قصة رومانس ألحقت بها هوامش تاريخية على غرار ما كان يفعله سكُتْ ، وفيها يؤسس أمير يهودي من يهود القرن الثاني عشر إمبراطورية في الشرق الأوسط لفترة

وجيزة . ومع سفر البطل إلى القدس في رواية **تانكرد** يكون دِزرَيلي قد تجاوز بثلاثيته المتعلّقة بإنكلترة الفتاة قصص الرحلات البايْرُنيَّة ليكتب – بل ليبتكر – قصة الرومانس السياسية الخاصة بالامبريالية البريطانية في القرن التاسع عشر .

كانت البيئة الأرستقراطية من الأمور المبتذلة في قصص الرومانس القوطية، وحتى عند الروائيين الراديكاليين الذين ظهروا في العقد الأخير من القرن التاسع عشر . وقد ندر أنْ غامر فيلْدِنغ وسْمولِتْ ورچردسن قبل رواية **السير چارلز گراندِسُن** بالذهاب إلى أعلى من طبقة السادة ، ولكن روايات بيرني وإجويرث وشارلُت سمث ومعاصريهنّ صوّرت لوردات وبارونات بأعدادٍ متزايدة باستمرار . وعندما جاءت الثورة الفرنسية برزت خليقة الطبقة الأرستقراطية ومحنتها إلى المقدمة وانقلب البنيان الاجتماعي التقليدي رأسًا على عقب . فقد تسبَّب إلغاء ألقاب النبالة الموروثة في إثارة الرعب في قلب الآنسة فيرفاكس في رواية **دزمند** (١٧٩٢) لشارلُت سمث : "ماذا كان يمكن لحشد من رعاع الإنگليز أن يفعل لو خطرت له فكرة كهذه ... فأخذ يفعل الشيء نفسه هنا؟"[٥٢]. ولكن الرعاع في إنگلترة لم تخطر لهم فكرة كهذه . بل صوَّرت روايات "الشوكة الذهبية" التي ظهرت بعد النصر في معركة ووترلو وإعادة آل بوربون إلى سدّة الحكم انجذاب مُحْدَثي النعمة إلى أدقّ تفاصيل العادات والملابس الأرستقراطية وشجَّعت المحاكاة العمياء للثراء الأرستقراطي . فقد قالت رواية دِزرَيلي الأولى بعنوان **ڤڤين گري** (١٨٢٦) لقرّائها إن على الراغب في الدخول إلى المجتمع الراقي أن "يجري في عروقه دمٌ أرستقراطي ، أو أن يكون في حسابه مليون جنيه ، أو أن يكون عبقريًا"[٥٣] . وجاءت بعد هذه الرواية رواية **الدوق الشاب** (١٨٢٩) ، وهي قصة رشَّ عليها آيزك دِزرَيلي (أبو الروائي) ماءً باردًا بقوله : "ما الذي يعرفه بِنْجَمِن عن الدوقات" فيما روي عنه[٥٤]. يتَّصف ڤڤين گري بطموح يشبه طموح دِكْ وتنگتن، وعندما يُسأل عما يريد أن يكون يقول فيما يشبه المزاح : "أظنني أريد أن

أكون عمدة لندن" (٧٤) . ثم يأخذ في دراسة السياسة ، فيكسب ثقة المركيز كاراباس ويقنعه بأن يقود ائتلافًا برلمانيًا يطلق عليه اسمًا باذخًا هو "الاتحاد الجديد". ولكن ڤڤين نصّاب سياسي ، ويرسله النصف الثاني من الرواية بعد فضح أمره إلى المنفى في أوروبا . أما دوق سينت جيمز في رواية **الدوق الشاب** فتصوره الرواية منشغلاً بالبذخ والمقامرة وملاحقة النساء قبل أن ينشأ لديه في النهاية إحساس بالمجتمع من حوله . وتدعو خطبته الأولى في مجلس اللوردات ، وهي خطبة تكون بمثابة عهد يأخذه على عاتقه شخص ذو مثل عليا هداه الله من جديد – تدعو هذه الخطبة إلى تحرير الكاثوليك . ولا يعلّق الكاتب على مجيء هذا الانقلاب المفاجئ في وقته المناسب ، وهو انقلاب يأتي في ذروة مشكلات بطله المالية المحرجة التي يتسبَّب بها عجزه عن دفع مستحقّات أملاكه في آيرلندة .

كان دِزْرَيلي قد حدَّد ملامح الصبغة التي تناسب الرواية الرائجة في زمانه في رواية **ڤڤين گري** : "ثلاثة مجلّدات يتناول نصفها الأول مغامرات جنتلمان شاب في الريف ويتناول نصفها الآخر مغامرات الجنتلمان نفسه في العاصمة" (٢٤) . وينحو دِزْرَيلي إلى أن يضع شخصياته في النصف المتعلّق بالريف في مدرسة داخلية قبل كل شيء ثم أن يرسل هذه الشخصيات إلى الريف في عطلة نهاية الأسبوع أو في العطل التي تصادف موسم الصَّيد . ولكن كلّ رواية من رواياته تلمّح تلميحًا موجزًا إلى موتيف الحياة الريفية المثلى ، وهو موتيف يؤدّي دورًا مهمًّا في روايتي **كونِنگزْبي وسِبِل** . ويعرض ڤڤين في وقت مبكِّر من الرواية مقدرته في تقليد توقيع واشنگتن إرْڤنغ بناءً على طلب إحدى الشابّات ، ثم نراه فيما بعد وهو يقوم بزيارة لبيتٍ ريفي يوصف بأنه "المنزل المثالي للمزارع الإنگليزي" (٥٥) بعد أن يكون قد أخلاه وكلاء الأراضي . وتزوّد الأديرة المهدّمة المؤلّف بمواقع مناسبة تجري فيها مشاهد عاطفية مؤثّرة في كلٍّ من **الدوق الشاب** و**كونتاريني فْلمِنْغ** ، وفي رواية **سبِل** أيضًا . وينوّع دِزْرَيلي في ثلاثيته الخاصة

بإنكلترة الفتاة حيث يتناول سير سياسيين شباب في طور التكوين بصورٍ عن البؤس الذي يرافق العمل في الزراعة وعن مستوطنات صناعية نموذجية تحيط بها مناظر طبيعية رعوية .

كان دِزْرَيلي قد أتقن وضع الحبكة الروائية السياسية مع رواية **كونِنْگزْبي** وهي الحبكة التي بدأها في رواية **ڤڤيَن گري** واستعملها بعد ذلك في رواية **سبِل** . وتتضمَّن هذه الصيغة ظهور المقدرة القيادية لدى البطل الشاب ، ودخوله في مداولات الطبقة الأرستقراطية ، ولقاءه بغريب يتمتَّع بقدر كبير من القوّة ، وانفصاله عن قدوته السياسية . وتغدو هذه الحبكة في روايتي **كونِنْگزْبي وسبِل** وسيلة يعرض دِزْرَيلي بواسطتها أفكاره السياسية ويظهر طاقات الشباب وهي تتجه نحو الإنقاذ والانبعاث القوميين . والحبكة من حيث الشكل مشغوله بتصوير تطوّر البطل الشاب ونضوجه وبزواجه الرمزي في النهاية . أما من حيث الواقع فإن المرحلة السابقة للنضج هي الناحية الأساسية في روايات دِزْرَيلي ويبقى التوجّه الروحي لإنكلترة الفتاة أمرًا غير معلوم ، على غرار توجّه **ڤڤيَن** ودوق سينت جيمز . وعندما يعود كلٌّ من هاري كونِنگزْبي وچارلز إگريمونت بصفة سياسيَّيْن شابَّين متزوجَيْن في رواية **تانْكرد** فإن ذلك يكون مثارًا للحيرة وخيبة الأمل لأنهما ليس لديهما ما يمكن أن يشير إلى أنهما يمكن أن يكونا رَجُلَي دولة في المستقبل وليس مجرَّد شخصين يعملان في خلفية وستمنستر [البرلمان] على التأثير في أعضاء البرلمان على غرار ما يفعله كل من رِگبي وتادبول وتيپر . فرِگبي ، وهو كاتب " المقالات التي تشرّح وتجرّح" والرجل الذي وُظِّف "للقيام بالأعمال القذرة" في رواية **كوننگزْبي** ، هو إنسان "يفتقر إلى أدنى درجات الخيال والعواطف النبيلة" ( ١٠ ، ٤١٠ ) . إما **كوننگزْبي** وإگريمونت وتانكرد فلديهم الخيال والعواطف النبيلة ، ولكن تحويل هذين الأمرين إلى أشياء عملية يبقى أمرًا علينا أن نصدّقه دون أن نراه .

يكمن الجانب الأكبر من تأثير رواية **كوننگزبي** في صراع البطل مع جدّه اللورد مونمُث ، وهو غندورٌ من عهد الوصاية يفضّل معاشرة الممثلات والبغايا على معاشرة سيدات المجتمع ويفضّل العيش في جنوب إيطاليا على العيش في قصره الإنگليزي الباذخ . غير أن مونمُث ، وهو الطاغية المتصف بالبرود والتعالي ، وهو الذي يحيّي حفيده التلميذ بانحناءة من ذلك النوع الذي كان "الملك لويس الرابع عشر يمكن أن يمنحه لسفير المقاطعات المتحدة" (١٨) , لا يستطيع احتمال التخلّي عن نفوذه السياسي في بلاده . ومع أنه ينتمي إلى الحزب التوري فإنه يجسّد كل ما يتصف به أعضاء حزب الوگز "البندقيين" من تعالٍ وصلَف . وتعود الأسباب التي تجعله يحرم كوننگزبي من الميراث إلى نزاع عائلي يكتشف كوننگزبي شيئًا عنه عندما يرى صورة أمّه معلّقة في بيت الصناعي أوزوولد ملْبانك المنتمي إلى حزب الوگز . (يستعمل دكنز حادثة صورة الأم في بيت غريب في روايتي **أولفَر توِسْت** و**البيت الكئيب**) . وتحصل القطيعة بين كوننگزبي وجدّه عندما يرفض كوننگزبي ترشيح نفسه ضد ملْبانك الذي هو العضو الحالي في البرلمان عن منطقة دالفُرد الانتخابية حيث يكون المرشح عن حزب التوري مضمونًا لأنه خاضع لمونمُث الذي يمكنه أن يمنحه للمرشح الذي يختاره هو . وعندما يُتوفّى مونمُث يكون الوريث المحروم من إرثه حرًّا قادرًا على الزواج من إيدث ملْبانك وأن يخلف أباها في عضوية البرلمان عن منطقة دالفُرد . وينتهي الأمر بأن يستعيد إرثه بفضل كرم الابنة غير الشرعية للورد مونمُث ، مستفيدًا من قدرٍ كبير من حسن الحظ ومن التضحية التي لا تقل في غرابتها عن أي شيء قد نجده عند سْكُتْ .

نرى كوننگزبي وهو يزور معاصريه في بيوتهم الريفية المختلفة ، وهي كلُها تختلف اختلافًا بيّنًا عن قصر اللورد مونمُث الريفي الذي لا روح فيه بالرغم من مظاهر الرفاه . ويبدو أن الرحلة إلى ضيعة سينت جنڤييڤ التي يملكها يوستاس

لايِل تلمّح إلى زيارة سَذرتن التي تجري في رواية **مانسفيلد** بارك رغم أننا لا نلحظ لدى دِزْرَيلي أيًّا من تمكّن جين أوستن من إحداث الأثر الدرامي الذي تسعى إليه . كانت ضيعة سينت جنفْييف ضيعة ملَكية حاصرتها قوّات البرلمان في سنة ١٦٤٣ ، أما لايِل ، وهو من الروم الكاثوليك ، فيعود إلى زمن أقدم ، ويحاول أن يعيد تشكيل العلاقات الإقطاعية بتخصيص يومين في الأسبوع لإعطاء الصدقات في جوّ احتفالي . وبعد ذلك يقضي كونِنگزْبي عيد ميلاد سعيد في ضيعة سينت جنفْييف ، وهي حادثة قصيرة تذكّرنا بقوّة بقصر بْرَيْسْبرِج . ولكن هذه الجنّة التي تنتمي إلى عالم الماضي توضع جنبًا إلى جنب مع جنة ريفية أخرى ، وهي المستوطنة الصناعية النموذجية التي يقيمها أوزوولد مِلْبانك .

يلتقي كوننگزْبي أثناء سفره عبر غابة قديمة تشبه غابة شيروود بفارس مجهول اسمه سيدونيا يقول :" إن عصر الآثار المهدّمة قد ولّى . هل رأيت مانچستر ؟" (١١٣) . وعندما يصل بطلنا إلى المدينة الشمالية يقول له صاحب مطحنة إن "مانچستر ما عاد يطلبها الناس" (١٥٥) ، وإن عليه أن يرى مِلْبانك بدلاً منها . ومِلْبانك هذه ليست مدينة بل هي قرية صناعية في "وادٍ أخضر يسوده الصمت" بقي غير ملوَّث لأن أوزوولد مِلْبانك ("مِلْبانك من مِلْبانك") يستعمل طريقة لا يصفها لنا "لاستهلاك دخانه" (١٥٨ ، ١٦١) . ولكن مِلْبانك لا يكتفي بخليته الصناعية هذه التي لا يسمع فيها صوت ولا تشمُّ فيها رائحة وتحيطها "السهول الفسيحة" و"الأزقة الخضراء" و"السواقي الجارية" (١٦٩) لأنه يشتري أيضًا قصرًا من عهد آل تيودور في هلنگزلي المجاورة لقلعة كونِنگزْبي ، وهي قلعة تذكّرنا ، بما فيها من مظاهر إنگليزية باذخة ، بعالم كتاب **الرسوم التخطيطية** لواشنگتن إرْڤنغ وبدونْوِل آبي عند جين أوستن . هذا هو ما كتبه دِزْرَيلي :"ثم تنعكس أشعة الشمس الصيفية الجميلة على منظرٍ طبيعي يستعيد صورًا أبهج من صور الطبيعة الإنگليزية وذكريات أفضل عن العادات الإنگليزية من ذلك المنظر الذي نودّ الآن

أن نرسمه لقرّائنا" (٣٥٤) . إيتُن ، وستمنستر ، قلعة كونِنگزْبي ، سينت جنڤييف، مانچستر ، ملْبانك ، هلنگزلي : إن إنگلترة التي تستعرضها رواية **كونِنْگزْبي** تتكشّف لنا بالتدريج كما لو أنها هي ما تصفه رحلة واشنگتن إرْفنغ السياحية رغم أن طريق الرحلة يبدأ من ملاعب الطبقات العليا وتنتهي بالمقاطعات الصناعية في كلّ من لانكَشر والوِسْت مِدْلَنْدز .

هذه المقاطعات تبقى ذات أهمية كبيرة رغم قبحها في نظر الليدي مارني (١٠٥) . والأسلوب الذي يتبعه دِزْرَيلي في **سِبِل** يعتمد على المبالغة في تصوير الحياة الرعوية متبوعة بالإقلال من شأنها . فهو يأخذنا في قصر اللورد مارني الريفي صعودًا بعكس اتجاه النهر عبورًا بحقل الدَّير وطاحونته ( بما يذكرنا بدونوِل في رواية **إما** [لجين أوستن] وبمزرعة الدير التابعة لها) ، وصولاً إلى الآثار المهجورة حيث يلتقي إگريمونت بسِبِل ومرافقيها . ولكنه يعود فيأخذنا باتجاه مجرى النهر إلى مدينة مارني . ومزرعة الدير هي المكان الذي شهد حرق أكداس القمح المحصود ، وهذه حادثة يصرّ اللورد مارني على اعتبارها صدفة . (وقصة "مُشْعِل الحريق" لميري مِتْفِرد تعطي التفسير الذي كان اللورد مارني يريد سماعه لحادثة الحرق) . ومن الواضح أن الحادثة عمل تخريبي ، وأغلب الظنّ أن الفاعلين قدموا من المدينة . ويستثير مارني أبلغ هجوم كتبه دِزْرَيلي ضدّ أسطورة الحياة الريفية المثلى :

كان الموقع الريفي لمدينة مارني أجمل المواقع التي يمكن أن يتخيّلها المرء . فعلى المسافر على الجهة الأخرى من الوادي أن يتوقف كثيرًا ليتأمل المنظر البهيج الذي يستعيد في ذهنه النعوت التقليدية التي تطلق على حياة الريف ، ذلك

أنها كانت تنتشر على سهل فسيح ملاصقٍ لضفة نهرٍ صافٍ غزير المياه ، تحفُّها المروج والجنائن وتحميها التلال العالية المكسوَّة بالغابات المتموجة الكثيفة .

كان ذلك وهمًا جميلاً ! إذ كان الفقر والمرض ينهشان أحشاء السكّان التعساء خلف ذلك المنظر السعيد (٨٠) .

هل يحمل چارلز إگريمونت بين جنبيه الحلَّ لبؤس السكّان ؟ لقد أصبح رغم خلافاته مع اللورد مارني، أخيه الأكبر ، ممثلاً لمنطقة العائلة الانتخابية (التي تقع في ماربري وليس في مارني) . ولا يشاهَد رسولُ الرفاه الاجتماعي هذا في زيارة لناخبيه ولو مرة واحدة ، ولا هو يهتمّ بأمور الناس الذين يعيدون انتخابه المرة تلو المرة . بل هو يدرس الظروف الاجتماعية في موديل[٤٤] حيث يعمل وولتر جيرارد في مصنع نموذجي يقع في منطقة ريفية ، على غرار ملْبانك . وعندما يلقي إگريمونت "خطبته الجميلة" في مجلس العموم حول الموضوع الذي تناولته عريضة حركة الوثيقة للإصلاح في سنة ١٨٣٩ فإن سِبِل تهنّئه ، ولكنها تضيف : "سيصغون إليك ، سيهتفون لك ، ولكنهم لن يتبعوك" (٣٥٤) . وهي تقول هذا قبل تحوّلها لاعتناق نظرة إگريمونت التي تدعو إلى "الشعب الواحد" . ولكنها نبوءة مُقْنعة لن يتجاهلها إلاّ قارئ يميل إلى التسامح وإلى ربط الأحداث الروائية بتفاصيل حياة الكاتب . غير أن چارلز إگريمونت ليس هو بنجَمِن دِزْرَيلي رغم كل ما يتَّصف به من نُبل وصفاتٍ حميدة .

يفتقر أرستقراطيّو دِزْرَيلي الشباب الذين يمثّلون الحزب التوري في كل الأحوال إلى أهم صفة فيه هو ، ألا وهي يهوديته . فالمصرفيّ سيدونيا ( الذي يوحي اسمه باسم دِزْرَيلي(٥٥) ) له وظيفة المعلم اليهودي لأبطال [منظمة] "إنگلترة الفتاة" . وينحدر سيدونيا من عائلة إسبانية قديمة موّلت حرب شبه جزيرة

---

[٤٤] Mowedale

آيبيريا[ـف] وحملةووترلو ، وهو مُلِمٌ بمعارف كلِّ الشعوب ، ويعتنق مبادئ ربما وجدها دِزْرَيلي أشدّ تطرفًا مما قد يروق لأبطاله التُوريّين . وهو يوصف في رواية **كونِنْگزْبي** بأنه متخصّص "بالتاريخ السرّي للعالم" ، وهو تاريخ يزعم "أن العقل اليهودي له فيه أثر عظيم" (٢١٥ ، ٢٤٦) . ومع أنه يرسل هاري كوننگزْبي إلى مانچستر فإنه قريب من اللورد مونمُث البندقي الذي يصبح سيدونيا مسؤولاً عن تنفيذ بنود وصيته . ووجوده في الرواية يعني أنها ليست مقصورة على التراث السكسوني النورمندي الإنگليزي ، وهي بذلك شبيهة برواية **إيڤانهو** . فلئن كان بطل دِزْرَيلي المدلَّل يحمل بذور رجل الدولة **الإنگليزي** فإن سيدونيا يمثّل حلقة الوصل الضرورية بين الحكم الوطني وبين السياسة الإمبريالية . غير أن وجوده في رواية **كونِنگزْبي** وجود رمزي[٥٦] بالدرجة الأولى ، وهو لا يعود إلى الظهور إلاّ في رواية **تانكرد** حيث يدعم مغامرة البطل في الشرق الأوسط .

يرى سيدونيا ، داعم المواهب السياسية الواعدة ، أن "تانكرد يتّصف بكل الصفات التي ستؤهله في المستقبل للسيطرة على المجتمع رغم أنه يبلغ من جهله بأمور الدنيا ما يبلغه جهل المُتَرَهْبِنِ الشابّ " ، ويقدّمه إلى إگريمونت . والكاتب يشجعنا على النظر بعيني سيدونيا إلى كوننگزْبي (الذي يلتحق لفترة وجيزة بدراسة القانون) على أنه رئيس السلك القضائي في المستقبل ، وإلى إگريمونت على أنه رئيس وزراء المستقبل ، وإلى تانكرد على أنه رئيس أساقفة المستقبل[٥٧] . ولكن وظيفة سيدونيا هي أيضًا أن يوجّه مريديه وجهات معيَّنة ، كما في قوله لتانكرد (المهووس بفكرة الحجّ الدينية) إن "العِرْق هو كل شيء ؛ ليس هنالك من حقيقة أخرى" (١٤٩) .

---

[ـف] هذه الحرب تحالفت فيها إنگلترة وإسبانيا والبرتغال ضد فرنسا ما بين سنة ١٨٠٨ وسنة ١٨١٤بعد أن احتلت قوات نابليون إسبانيا في سنة ١٨٠٨ .

يحصل "اللقاء مع الغريب" في رواية سِبِل ، حيث لا تظهر شخصية سيدونيا، في الدير المتهدّم ، وهو مشهد ناقشناه سابقًا . وهناك ما يغرينا لأن نتصوُّر أن سِبِل ، وهي التي وصفها أحدهم بأنها "رِبِكا سكسونية"(٥٨)، ذات دلالات متوسطية إن لم تكن ساميّة . فهي فتاة تحوّلت إلى الكاثوليكية ، وجمالها الذي يشبه جمال الراهبات لا يوصف بأنه جمال سكسوني أبدًا . وهذا يؤكّد أن هويّة والديها تبقى مجهولة لأنها كما رأينا فقدت أمَّها . ويشكو وولتر جيرارد من أن "بنت الشعب" "لا يمكنها أن تتزوَّج : فليس هنالك من بين الرجال القادرين على الزواج من يستحق الزواج منها " (٣٤٧) . وهي تبدو ، بعبادتها للعذراء ، وباسمها الذي ورثته من "قوم" أبيها وليس من "قوم" أمها (٢١٥) كما لو أنها ولدت من عذراء . وقد كان بإمكان دزرَيلي أن يحلّ اللغز الخاص بمكانة سِبِل بأن ينسبها إلى أمّ من بلد أجنبي كما فعلت جورج إليَت مع شخصية دانيِل ديروندا . لكن بطل دزرَيلي الثالث ، تانكرد ، هو الذي كان من نصيبه أن يقع في غرام فتاة يهودية يتمثّل فيها "كمال الجمال الشرقي" (١٨٧ – ١٨٨) .

لا يحاول سيدونيا أن يعرّف هاري كوننگزبي ، العضو الشاب في جمعية إنگلترة الفتاة ، على "التاريخ السرّي للعالم" ، وهو التاريخ الذي يعرف هو تفاصيله كلّها . ولكنه يسعى إلى بعث روح المطامح الإمبريالية في تانكرد ، اللورد مونتاكيوت ، الذي يرفض مقعدًا في البرلمان ليسير في خطى سلفٍ له كان من بين من خاضوا الحروب الصليبية . (إذ يبدو أن آل مونتاكيوت يجري في عروقهم دم نورمندي أصيل) . ويشير العنوان الفرعي للرواية ، وهو "الحملة الصليبية الجديدة"، إلى أن رحلة على الأرض المقدسة قد تكون مغامرة إمبريالية على غرار حملة نابليون في مصر – وهذه فكرة يتضمنها (مع قدر من السخرية منها) وجود طبّاخ فرنسي سبق أن خدم في الجيش ويتصرّف "كأنه لا يزال يصدر الأوامر في المطبخ الإمبريالي" ، وذلك في الصفحات الأولى من الكتاب (٦) . ولكن أفعال

تانكرد الحقيقية في الشرق لا تتَّصل بمطامحه النبيلة . ذلك أن بنية ثلاثية "إنكلترة الفتاة" يفسدها بطلها الثالث الذي يسافر للبحث عن أورشليم جديدة يجدها ولكنه لا يفتحها .

إن الهدف الصريح لرحلته هو السعي للحصول على المعرفة الدينية وعلى دواء يشفي العمى الروحي الذي تعاني منه إنكلترة في الحقبة الفكتورية . وهو يرى أن هذا الدواء يجب الحصول عليه من بلاد الكتاب المقدّس ، وأساسه هو الوحدة العبرانية المسيحية التي دعا لها في رواية **سِبِل** أوبري سينت ليس الأنغلوكاثوليكي . وينتهي الأمر بتانكرد بأن يحصل على وحي ديني على جبل سيناء وليس في كنيسة القيامة في القدس (ذات الخصوصية المسيحية) . وهنا يتلقّى تانكرد الذي يعاني من حمّى أصيب بها جرّاء جرح أصيب به أثناء القتال حديثًا من ملاك . وبعد ذلك لا يعود إلى الكنيسة الأنكليكانية ، ولا بدّ أن سعيه لتوحيد "أهل الكتاب" ، من يهود ومسلمين قد شكّل مشكلة كأداء لأرحب الكنائس صدرًا . ولكن انشغاله بما هو أكثر من الرحلة الروحية أمر لا يخفى على سيدونيا وحلفائه الشرقيين إن لم يكن واضحًا لتانكرد نفسه . فسيدونيا يرى في تلك الرحلة محاولة لاختراق "السرّ الآسيوي العظيم" (١٢٤) . ويدعوها صديق تانكرد الأمير فخر الدين "مغامرة دينية سياسية عسكرية" (٤٣٩) – وكان بوسعه أن يضيف صفة الجنسية أيضًا .

يفترض الجميع في القدس أن السائح الشابّ جاء لأداء مهمة دبلوماسية إن لم يكن جاسوسًا بريطانيًا . ويُعرف بين البدو بأنه أخو الملك فكتوريا . ويقبض عليه ويحبس على أمل أن تغطّي فديته نفقات الحصول على بنادق لمحاربة الأتراك . ثم يؤخذ إلى لبنان ليرأس تحالفًا بين المسلمين والمسيحيين الموارنة . وهناك يقنع تانكرد فخر الدين (لأسباب لا تتضح لنا تمام الوضوح) لاصطحابه إلى المعقل الجبلي التابع للأنصاري العنيد ، وهو آخر من تبقّى من عبدة آلهة اليونان الذين

تكون المكلة عشتار على رأسهم . وهنا تقع الملكة في غرامه ، ونجده ينظّم تحصيناتها ضد الجيش التركي الذي أرسل لتحرير إيڤا (حوّاء) ، أسيرة الملكة التي وقع هو في غرامها . ويقدّم فخر الدين نفسه على أنه حليف لتانكرد وعشتار وإيڤا ، ولكن يظهر أنه يخونهم جميعًا . غير أن فخر الدين وتانكرد وإيڤا يتّحدون في النهاية . ولذا فلا عجب إذا ما ظل البطل المرتبك يتساءل :" لماذا هو هناك ؟ لماذا يجد نفسه في قلب الجزيرة العربية بينما هو ابن جزيرة شمالية ؟" (٢٦٤) .

وفي المشهد الأخير في الرواية يبدو أن تحدّي إيڤا لتانكرد يتضمَّن تلخيص دِزْرَيلي لرحلة بطله المحمومة :

مشاعرك هذه لا يمكن أن تكون هي مشاعرك التي سبقت كل هذا الذي حدث ، عندما انصبَّت كل أفكارك على القضية الربّانية ، على النجوم والملائكة وعلى أرضنا المتميزة المعطاءة . لا ، لا . كل ذلك اختلط الآن بالمكائد والسياسة والإدارة والخطط الفاشلة والحنكة عند بني البشر . قد لا تكون لك صلة بكل ذلك ، لا بل ليست لك صلة به ، ولكن إيمانك ما عاد هو نفسه . أنت ما عدت تؤمن بـــ Arabia (شبه الجزيرة العربية). (٤٨٥)

يجيبها تانكرد بأن يعبّر لها عن حبّه العنيف لها وبقوله إنه "ليس له أقارب أو وطن" (٤٨٦) ، وهو قول يسخر منه آخر سطر في الرواية عندما نسمع بأن والديه قد وصلا للتو إلى القدس[٥٩] ، وهذه نغمة تتعارض تمام التعارض مع نغمة التفاؤل التي تنتهي بها روايتا **كوننگزبي** و**سِبِل** . هل يعود معهما إلى إنگلترة ؟ هل أتيا إلى القدس حاجَّين أم سائحين أو ممثلين للقوة الإمبريالية (كما افترض أحد النقّاد مؤخرًا)[٦٠] ؟ هل قصد دِزْرَيلي أن يعقد زواجًا رمزيًا بين البطل المسيحي وامرأة يهودية ؟ ما الذي سينتصر : الحبّ أم طاعة الوالدين ؟ هذه أسئلة لا يجيب عنها الكاتب[٦١]. أما إيڤا التي تبقى طوال الرواية مخطوبة لابن عمّها فتظل

غامضة المشاعر وغير ملتزمة بشيء ، بينما يبقى تانكرد يفتقر إلى النضج وإلى تحقيق الأماني ، كما يبقى مرتبطًا بأصوله الريفية الإنكليزية . ويرى مايكل راغوسس أن حملته الصليبية "قد تبدو كأنها حملة لاكتشاف شجرة عائلته القديمة أو كأنها تخلٍّ عن القيم الأوروبية المسيحية وخيانة لها"(٦٢). أما رواية دِزْرَيلي التي جاءت فيما بعد ، وهي رواية **لوثير** (١٨٧٠) فترسل البطل إلى القدس بحثًا عن شيء لا يقلّ عن بحث تانكرد ارتباكًا وإثارة للحيرة .

ومع ذلك فإن تانكرد يمهّد للتوسع الإمبريالي البريطاني . وقد كان البطل المنتمي إلى القرن الثاني عشر في رواية **أولروي** قد عبَّر عن المثال الذي تسود فيه إمبراطورية كونية تقوم على العنجهيات الطائفية والامتيازات الإقصائية"(٦٣) . ويناسب سعي تانكرد للوحدة العبرانية المسيحية المتطلبات السياسية لهذه الإمبراطورية . أما إيفا التي ترى أن "آسيا والشمال" لا بدّ أن يكونا في حالة حرب دائمة ، فتظهرها الرواية على أنها تعارض التوسع الإمبريالي الأوروبي باتجاه الشرق الأوسط معارضة شديدة (٢١٧) . ولكن لعل إيفا ليست سوى بطلة مطواعة أخرى مثل سِبِل التي لا تشكل معارضتها للزواجِ من البطل الدِزْرَيلي بالمعنيين الجنسي والسياسي سوى عقبة تثار من أجل أن تُتَجاوز . فعندما يصطحب فخر الدين ، أخوها غير الشقيق ، تانكرد ليريه آثار مدينة البتراء المهدّمة (وهي آخر معلم من معالم إمبراطورية قديمة) فإنه يحاول إغراء بطل دِزْرَيلي بفكرة إنشاء إمبراطورية آسيوية تحكمها الملكة فكتوريا . وهنا نحصل على شيء شبيه بطموح دِزْرَيلي نفسه لأن يكون رجل دولة عالمية يودّ أن ينادى بفكتوريا إمبراطورة للهند:

اللعبة في أيدينا إن كانت لدينا الحميّة . هنالك مزيج من شأنه أن يغيّر وجه العالم وأن يعيد الإمبراطورية إلى الشرق .. فلتنشئ ملكة الإنكليز أسطولاً عظيمًا ، ولتودع كلّ كنوزها من ذهب وأواني ذهبية وأسلحة ثمينة ، وليرافقها كل رجال بلاطها وعلية قومها لتجعل مقرّ إمبراطوريتها دلهي وليس لندن . هناك ستجد

إمبراطورية عظيمة جاهزة ، وجيشًا من الطراز الأول ، ودخلاً عظيمًا . وسأعمل في الوقت نفسه على الاتفاق مع محمد علي . سنعطيه بغداد وبلاد ما بين النهرين ليوجّه جموع فرسانه من البدو باتجاه بلاد فارس . أما أنا فسأتولّى أمر سورية وآسيا الصغرى . فالطريق الوحيدة المؤدية إلى إخضاع الأفغان هي باستخدام الفرس والعرب . وسنجعل من الإمبراطورة زعيمة لنا جميعًا ونضمن لها الساحل الشرقي . وإذا ما رغبت فلها أن تأخذ الإسكندرية كما أخذت مالطة . هذا أمر ممكن . فالملكة ما تزال شابة . ولديها الآن *avenir* (مستقبل). وهذه مشورة لن يقدّمها لها أبردين أو السير پيل لأن أنماط تفكيرهما استقرّت وتقدّمت بهما السنّ وأصبحا *rusés* (خبيثين) أكثر من اللازم . (٢٦٢ – ٢٦٣)

يختلط جنون العظمة هنا بما ينبئ على نحو يثير الدهشة بإمبريالية ما دعي "باللعبة العظيمة" المتعلِّقة بآسيا ، وهي اللعبة التي شاركت فيها بريطانيا وروسيا ، ثم الولايات المتحدة في أيامنا هذه . وهذه القطعة لا يبدو أنها تناسب أفكار فخر الدين أو تانكرد ، بل يبدو أنها رسالة سرّية من دِزرَيلي إلى الملكة التي لا شك في أنه اعتبرها واحدة من قرّائه . ثم يرسل تانكرد وفخر الدين إلى بلاط عشتار التي هي أقرب إلى أن تكون بديلة عن الملكة ڤكتوريا . وقد تكرَّر هذا الموتيف في قصص الرومانس الإمبريالية فيما بعد في القرن التاسع عشر ، ولا سيَّما في روايتي ﻫ . رايدر هاگرد **مناجم الملك سليمان** (١٨٨٦) و **هي** (١٨٨٧) ، وهما روايتان موجهتان إلى جمهور أوسع من القرّاء . ونهاية رواية **تانكرد** مبسترة غير مقنعة لأن دِزرَيلي لم يكن بإمكانه زجّ بطله في "السرّ الآسيوي العظيم" – إذ كان من شأن ذلك ، كما سنرى لاحقًا عندما نتناول رواية **دانيل ديروندا** ورواية كپلنغ **كِمْ** ، أن يحوّل البطل إلى عميل مزدوج ويفقد هويته الوطنية – ولا كان بإمكانه إعادته إلى عالم كوننگزْبي وإگريمونت الإنگليزي .

كان كلٌّ من سكُتْ ودِزْرَيلي روائيًا له عيوبه ، ولكن توريَّتهما الرومانسية كانت ذات أثرٍ بعيد على التصوير القصصي للهوية القومية . فالتوري الرومانسي يبدأ بالإعلاء من شأن الصفات الإنكليزية "الأصلية" التي تضمُّ أمورًا مثل الخلفية الإنكليزية الخضراء المعتدلة ، والأرستقراطية الإقطاعية والملكية ، أو طبقة الفلاحين السكسونية المتصفة بالقوة البدنية . ولكن هذه الصفات المستصفاة لا تشبع نهم الخيال الرومانسي الذي سرعان ما يجد نفسه مدفوعًا لاكتساح مناطق أخرى . ومن هنا جاء إغراء إمبراطورية ما وراء البحار . وكما لاحظ هازلِت فإن الكاتب يبحث عن مادة الرومانس خارج حدود إنكلترة . وتحلّ صورة الملكة الأجنبية الغريبة المثيرة المغرية محل صورة الملكة الوطنية ( التي جعلها دِزْرَيلي صورة غير مرئية للملكة فكتوريا ) . غير أن قصة الرومانس الإمبريالية أعقد من مجرد الإنكار البسيط للهوية الإنكليزية التي وجدناها في الروايات القوطية . هل سيشارك الإنكليزي خارج حدود إنكلترة في بناء إنكلترة أعظم أم أنه سيجد نفسه مشغولاً بما يعادل السرّ الآسيوي السامي [نسبة إلى الساميّين] الذي يتحدَّث عنه دِزْرَيلي ؟ أزمة الهوية هذه التي سبقت رواياتُ دِزْرَيلي في الحديث عنها ستتناولها الأعمال الكبرى التي ظهرت فيما بعد وتناولت موضوع الإمبريالية كما في رواية **كِمْ** لكبلنغ ورواية **رحلة إلى الهند** لفورستر .

# هوامش الفصل السابع

(1) William Hazlitt, *Lectures on the English Poets and The Spirit of the Age* (London: Dent, and new York: Dutton, 1910), 228.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(2) Jane Austen, *Northanger Abbey*, Everyman edn. (London: Dent, and new York: Dutton,1970), 165.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(3) Jane Austen, *Emma*, ed. Ronald Blythe (Harmondsworth: Penguin, 1966), 355.

وسترد الإحالات إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(4) Walter Scott, review (مراجعة) of *Tales of My Landlord* in Scott, *On Novelists and Fiction*, ed. Ioan Williams (London: Routledge, 1968), 259.

5 انظر

Malcolm Bradbury, *Dangerous Pilgrimages: Trans-Atlantic Mythologies and the Novel* (London: Secker, 1995), 69-73.

(6) Washington Irving, *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* In *Washington Irving: History, Tales, and Sketches* (New York: Library of America, 1983), 744.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٧) انظر

J. A. R. Pimlott, The Englishman's Christmas: A Social History (Sussex: Harvester, 1978), 79, 194.

(8) Geoffrey Crayon, Gent., *Bracebridge Hall; or The Humourists*, 2 vols. (London: Murray, 1822), ii. 25, 28.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٩) ميري رَسِل متفرِّد : الرسالة المؤرخة في ١٦ كانون الثاني / يناير ١٨٢٤ . عن

P. D. Edwards, *Idyllic Realism from Mary Russell Mitford to Hardy* (Basingstoke: Macmillan, 1988), 157.

(10) Mary Russell Mitford, "Introduction," in *Our Village: Sketches of Rural Character and Scenery*, 5th ser. (London: Whitaker, 1832), 3-4.

(11) Mary Russell Mitford, *Our Village*, ed. Ernest Rhys (London and Felling-on-Tyne: Walter Scott, [1891]), 58.

والإحالات الآتية في المتن هي لهذه المختارات .

(12) Mitford, *Our Village: Sketches of Rural Character and Scenery* (London: Whitaker, 1824), 273.

ويلاحظ ب. د. إدوَردز كثرة استشهاد متفرد بالرسامين واللوحات الفنيـة ، ولا سـيما المدرسـة الهولندية . راجع

Edwards, *Idyllic Realism*, 8.

(١٣) عن المصدر المذكور ، ص ١٥٧ .

(14) Mitford, *Our Village*, 5th ser., 6-7.
(15) Edwards, *Idyllic Realism*, 2.
(16) Elizabeth K. Helsinger, *Rural Scenes and national Representation: Britain, 1815-1850* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 129, 131.
(17) Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France and on the Proceedings in Certain Societies in London Relative to that Event*, ed. Conor Cruise O'Brien (Harmondsworth: Penguin, 1968), 117, 285.
(18) Martin Green, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire* (London and Henley: Routledge, 1980), 128.
(19) Clara Reeve, *The Old English Baron: A Gothic Story*, ed. James Trainer (London: Oxford University Press, 1967), 152.
(20) Sir Walter Scott, *Waverley*, Everyman's Library edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1969), 406.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(21) Sir Walter Scott, *Ivanhoe*. ed. Graham Tulloch (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998), 7.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(22) [Archibald Allison], "The Historical Romance," in *Blackwood's Edinburgh Magazine* 58: 359 (September 1845), 349, 353, 355.
(23) Leslie Stephen, "Some Words about Sir Walter Scott," in John O. Hayden, ed. *Scott: The Critical Heritage* (London: Routledge, 1970), 453, 457.

(٢٤) ثمة مناقشة حديثة لهذا الموضوع في

Norman Davies, *The Isles: A History* (London: Macmillan, 2000), 335-7.
(25) Sir Walter Scott, *Redgauntlet: A Tale of the Eighteenth Century* (London: Black, 1932), 365.

(٢٦) الاقتباسات مأخوذة عن *Chartism* و *Past and Present* من

Thomas Carlyle, *Selected Writings*, ed. Alan Shelston (Harmondsworth: Penguin, 1971), 156, 280.

ويشير كارلايل إلى گورث راعي الخنازير في إيفانهو للتمثيل على استغلال أفقر العمال . انظر
Thomas Carlyle, *Past and Present* (London: Chapman & Hall, 1889), 19.

(27) *The Journal of Sir Walter Scott 1825-26* (Edinburgh and London: Oliver & Boyd, 1939), 135.

(28) Burke, *Reflections on the Revolution in France*, 117.

(29) Scott, review (مراجعة) of *Tales of My Landlord* in Scott, *On Novelists and Fiction*, 240; Alexander Welsh, *The Hero of the Waverley Novels* (New Haven and London: Yale University Press, 1963), 53 and *passim* (أماكن متفرّقة).

(30) John Ruskin, *Modern Painters*, 5 vols. (London: Allen, 1906), iii. 288.

(31) Sir Walter Scott, *Kenilworth: A Romance*, ed. J. H. Alexander (London: {enguin, 1999), 1.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(32) Sir Walter Scott, *Peveril of the Peak*, ed. Andrew Lang (London: Macmillan, 1910), 820.

(33) Welsh, *The Hero of the Waverley Novels*, 59.

(34) Maria Edgeworth, *Castle Rackrent and The Absentee*, Everyman's Library edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1910) 124.

(٣٥) قارن
Daniel Cottam, *The Civilized Imagination: A Study of Ann Radcliffe, Jane Austen, and Sir Walter Scott* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 168.
وتتسم مناقشة كُتّم العامة للصراع بين قيم الطبقتين الأرستقراطية والوسطى عند سُكت ومعاصريه بالغنى والفائدة .

(٣٦) انظر مقدمة وولتر سكت لكتاب *Minstrelsy of the Scottish Border* التي جرى الاقتباس منها في مقالة
David Daiches, "Scott's Achievement as a Novelist," in D. D. Devlin, ed., *Walter Scott: Modern Judgements* (Nashville and London: Aurora, 1970), 39.

(٣٧) انظر مقدمة هاينرخ هاينه لرواية دون كيخوته في
Hayden, ed. *Scott: The Critical Heritage*, 304-5.

(38) Green, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, 104.

(39)Sir Walter Scott, Guy Mannering, or The Astrologer, ed. Andrew Lang (London: Nimmo, 1898), 404.

(40) Stephen, "Some Words about Sir Walter Scott," in John O. Hayden, ed. *Scott: The Critical Heritage*, 452.

وانظر المصدر نفسه فيما يخص حادثة كأس الخمر كما رواها ستاندال ، ص ٣٢٠-٣٢١ .

(41) Scott, *Waverley*, 1.

(42) *The Journal of Sir Walter Scott 1825-26*, 135.

(43) Richard Hengist Horne, ed., *A New Spirit of the Age* (1844) (London: Oxford University Press, 1907), 156.

(44) [Allison]. "The Historical Romance," 345, 347.

(45) Edward Lytton Bulwer, *England and the English*, ed. Standish Meacham (Chicago and London: University of Chicago Press, 1970), 372.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(46) Disraeli the Younger, *Vindication of the English Constitution in a Letter to a Noble and Learned Lord* (1835) (Farnborough, Hants: Gregg International, 1969), 172-3.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(47) Benjamin Disraeli, *Sybil or The Two Nations*, ed. Thom Braun (Harmondsworth: Penguin, 1980), 96.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(48) Benjamin Disraeli, *Coningsby*, World's Classics edn. (London: Oxford University Press, 1931), 68.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٥٠) تلاحظ كاثرن گالگر وجود تلميحات يهودية في شخصية سِبِل ، ولكن ذلك يجري من خلال ارتباطها بمريم العذراء وليس من خلال ارتباطها بريكا . انظر

Catherine Gallagher, *The Industrial Reformation o English Fiction: Social Discourse and Narrative Form 1832-1867* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1985), 213.

وانظر أيضًا الهامش ٥٨ أدناه .

(٥٠) المصدر نفسه ، ص ٢١٤ .

(٥١) انظر مثلاً

Rosemarie Bodenheimer, *The Politics of Story in Victorian Social Fiction* (Ithaca, NY, and London: Cornell University Press, 1988), esp. 173-5.

(52) Charlotte Smith, *Desmond*, ed. Antje Blank and Janet Todd (Peterborough, Ont.: Broadview, 2001), 73.

(53) Rt. Hon. B. Disraeli, *Vivian Grey*, new edn. (London: Longman, n.d.), 16.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(54) Robert Blake, *Disraeli* (London: Eyre and Spottiswoode, 1966), 57.

(55) Daniel R. Schwartz, "Disraeli's Romanticism: Self-fashioning in the Novels," in Charles Richmond and Paul Smith, eds., *The Self-Fashioning of Disraeli 1818-1851* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 62.

(56) Michael Ragussis, *Figures of Conversion: "The Jewish Question" and English National Identity* (Durham, NC, and London: Duke University Press, 1995), 188.

(57) Rt. Hon. B. Disraeli, *Tancred or the New Crusade*, new edn. (London: Longman, n.d.), 124.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(58) Ragussis, *Figures of Conversion*, 190.

(٥٩) قارن

Blake, *Disraeli*, 205.

(60) Daniel Bivona, *Desire and Contradiction: Imperial Visions and Domestic Debates in Victorian Literature* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1990), 18, 24.

(٦١) قارن

Bernard Semmel, *George Eliot and the Politics of National Inheritance* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1994), 119.

(62) Ragussis, *Figures of Conversion*. 199.

(63) Rt. Hon. B. Disraeli, *Alroy. Ixion in Heaven. The Infernal Marriage. Popanilla*, new edn. (London: Longman, n.d.), 141.

# الفصل الثامن

## البنات التوريّات وسياسة الزواج :
## جَين أوستن ، وشارلُت برونتي ، وإليزابث گاسكِل

يطلب اللورد كورتْلَند أن تلتزم ابنته في رواية **الزواج** (١٨١٨) للكاتبة الروائية الأسكتلندية سوزان فَرِيَر بزيجة أرستقراطية :

عليها أن تتزوّج لتحقيق الغرض الذي وجد من أجله الزواج لدى أبناء الطبقة الراقية وهو الإعلاء من شأن عائلتها وتوسيع نفوذها السياسي ، أي لتصبح – باختصار – مستودع المصالح المشتركة . هذه هي الأسباب الوحيدة التي يفكر علية القوم بالزواج من أجلها(١).

وبما أن هذه رواية ، فقد لا نخطئ إذا ما توقّعنا أن يخيب أمل اللورد كورتْلَند . فالفكرة القائلة إن العشاق الشباب لا بدّ أن ينتهي الأمر بهم إلى تحدّي التقاليد الاجتماعية هي من المتطلبات الأساسية لقصص الرومانس . ولكن روايات جَين أوستن ومعاصريها ومعاصراتها من أمثال مَرايا إجويرث وسوزان فَرِيَر تعكس بعض المخاوف المتعلقة بالزواج في أوائل القرن التاسع عشر . فالطبقة الأرستقراطية الإنگليزية التي رأت أن زهرة الطبقة الفرنسية قد أرسلت إلى المقصلة في فترة حكم الرعب صمَّمت على الدفاع عن قوّتها السياسية وعلى الحفاظ على وجودها . لكن نمط زواج العِشْرة[1] الذي شاع بين أبناء الطبقة الوسطى

---

[1] نوع من الزواج يتّفق فيه الطرفان على عدم إنجاب الأطفال وعلى عدم مسؤولية أحدهما تجاه الآخر من الناحية المالية إذا ما اتفقا على الانفصال .

في الوقت نفسه كان آخذًا بالسيطرة ، وقد عملت الروايات على إشاعة هذا المثال(٢).

ومع أن الأعمال الروائية والمسرحية ظلت على امتداد تاريخ هذين الجنسين الأدبيين تدعو إلى الزواج القائم على الحب وإلى زواج العشرة فإن هذه الزيجات في عالم القصة تبقى ذات بُعد رمزي على الدوام . فإن كان الأدب يؤكد حقّ اثنين من البشر في أن يختار أحدهما الآخر فإنه يميل أيضًا إلى أن يظهر صحة هذا الاختيار وعدالته الشعرية . فمسرحية **روميو وجولِيت** لشيكسبير ليست مأساةً غراميةً لشخصين فقط ، بل هي تقول لنا أيضًا إن عمليات الثأر التي تلجأ لها العائلات شرّ ، وهي تبقى شرًّا حتى ولو عاش العاشقان وأمضيا حياة سعيدة . والزواج الأرستقراطي أمرٌ يرتِّبه ويتفاوض بشأنه ويباركه أهل العروس على الأقل. أما زيجات القصص فإما أنها تتضمَّن تمرُّد الأبناء أو تتضمَّن ممارسة حقٍ اتخاذ القرار من جانب البطل والبطلة بمعزل عن الآخرين . ولكن زواج بطلات الروايات بسبب الحبّ لا يمنع اصطباغ هذه الزيجات بدلالات سياسية وأخلاقية . والنمط المعتاد نمطٌ توضَع فيه المصالح الأنانية القصيرة النظر للعائلة في مقابل المصـــالح الاجتماعية الأوسع التي يمثّلها العاشقان والتي يدعمها المؤلِّف تلميحًا أو تصريحًا .

هل ثمة من "مصلحة وطنية" في الزواج ؟ كانت سياسة الزواج في الروايات الإنكليزية السابقة للفترة الفكتورية تعكس الانقسامات الداخلية في الطبقات العليا . فلم تظهر روايات كثيرة بعد رواية **باملا** التي يحصل فيها السيد ب على خلاصه بالزواج من خادمته البيوريتانية . فكلارسا تتمرَّد على زواج يمليه انتماؤها الطبقي "وخطيئة العائلة" المتمثلة في الطمع بالحصول على المزيد من الأراضي . وفي رواية **توم جونز** يتوق السيد وسترن ، وهو من ملاّك الأراضي ، لتوسيع أملاكه ، ولذا فإنه مستعد لتزويج ابنته من وريث السيد أولويرذي بغضّ النظر عمّن يكون

هذا الوريث . ذلك أن التطوّرات القانونية والاقتصادية التي حدثت في القرن الثامن عشر زادت من أهمية توسيع الأراضي التي يملكها أصحاب الضياع[٣]. وكان أنجح من مارس الزيجات الأرستقراطية بحسب وصفة اللورد كورتّلند هي العائلات الحاكمة المناصرة لحزب الوِگز ، أي "لتلك الحفنة الصغيرة من العائلات الكبيرة" التي سخر منها دِزْرَيلي فيما بعد .

وعلى الرغم تعاطف الروائيين "اليعاقبة" المنتمين إلى العقد الأخير من القرن الثامن عشر من أمثال شارلُت سمث وتومَس هولكرُفت وروبرت بَيْج مع الثورة الفرنسية فإنهم كتبوا روايات تصور طبقة أرستقراطية أصلحت نفسها وليس طبقة أرستقراطية يتوقّع أن يطيح بها الشعب . فزواج أورلاندو من مونيميا وحصوله على رايلند هول عن طريق الإرث في رواية **البيت الريفي القديم** لشارلُت سمث يمثّلان تجدُّد المُلْكية التي تعطي للكتاب عنوانه . وتصوّر رواية **آنا سَيْنْت آيفز** (١٧٩٢) لتوماس هولكرُفت البطلة ، وهي ابنة شخص يحمل لقب البارون ، وهي ترفض زواجًا رُتِّب لها من كوك كلِفتُن ، زير النساء الذي لا يردعه رادع والذي "يتصرَّف حسبما يمليه عليه حبُّه لطبقته وعائلته ، أي حبه لنفسه ، أكثر مما يمليه عليه حبُّه لي" حسبما تقول البطلة[٤]. أما هي فتفضّل شخصًا من طبقة أدنى له ميول راديكالية هو فرانك هنلي ، وهو "شاب مخلص في حبه للحرّية" لا يرى في اللورد سوى بهلوان وفي الدوق سوى مهرِّج (٩٤) . لكن آنا ترفض عصيان أبيها والهرب مع هنلي وتتحمّل عبء إصلاح كلِفتُن من الناحية الأخلاقية ، وهي مهمّة تنجح فيها في آخر الأمر . أما بطل رواية **هيرمْسپرونغ** (١٧٩٦) لروبرت بَيج فهو على النقيض من ذلك أمريكي يناصر النظام الجمهوري ولا يعرف عنه شيء سوى أنه يملك ٦٠ ألف أيكر على نهر البوتوماك ، ويثير بقاؤه في إنگلترة الشكوك بأنه من اليعاقبة وأنه جاسوس فرنسي . وعدوُّه المختار هو اللورد گرونديل صاحب المنجم الذي لا يعرف الرحمة ، والذي يتّهمه بالعمل على زعزعة الاستقرار . لكن

هيرمسبرونغ يتبيَّن – كما نتوقّع – أنه هو اللورد گرونديل الحقيقي . فيتزوج ابنة عمه ويستقرّ به المقام في إنگلترة بصفته صاحب لقب لورد صلحت أموره وأخذ يدعو إلى آراء تحرُّرية راديكالية تروق لعامة الناس ، وهذا ما يبشِّر باستقرار النظام الطبقي وبالمحافظة عليه .

لم يكن الكتّاب اليعاقبة يرتبطون بالطبقة الأرستقراطية رغم أن رواياتهم تنحو إلى الإيحاء بأن الأرستقراطية المتنوِّرة يمكن أن تبقى هي العمود الفقري للشعب الإنگليزي . فقد ولدت شارلُت سمث لأبوين من الدرجات الدنيا من السادة وتزوَّجت من تاجر من تجّار المدينة . وعمل هولكرُفت ممثلاً وإسكافيًّا وأجيرًا في إسطبل ، بينما كان بَيْج صاحب مصنع ومن أتباع طائفة الكويكرز . أما جَين أوستن التي كانت تملك نسخة من رواية **هيرمْسبرونغ**(٥) فذات أصول راسخة في طبقة السادة ، وكانت شديدة المعارضة لليعاقبة . ولا تشعر شخصيات رواياتها بالراحة عندما تجد نفسها في المجتمع الراقي من شخصيات الروائيين اليعاقبة الذين كرهت اتجاهاتهم السياسية الراديكالية . فاليعاقبة كانوا يستذكرون الأصول المناهضة للملَكية التي نشأ منها حزب الوِگز ويحلمون بالتحالف بين الراديكاليين والأرستقراطيين الوِگز بعد إصلاح أوضاعهم . أما أوستن فقد شعرت بأن الانقسام الذي حدث في القرن الثامن عشر بين ملاّك الأراضي في الأرياف من أتباع الحزب التوري وبين طبقة الوِگز الأرستقراطية الحاكمة هو قضية شخصية .

قيل عن أوستن إنها "ابنة تُوريّة لقسٍ توريّ هادئ الطبع" ، وإن رواياتها "روايات رعوية توريّة"(٦). ومع أن الحزبين لا يظهر اسماهما في رواياتها فإن تصويرها الجارح لسيدة المجتمع الأرستقراطية من أمثال الليدي كاثْرِن دي بور تصوير يتضمَّن قدرًا من التوجُّهات الحزبية . فقد كانت أوستن ابنة قسّ ومن مشايعي طبقة السادة الدنيا ذات الميول الدينية والوطنية ، وكانت شارلُت برونتي التي تختلف عنها من نَواحٍ كثيرةٍ تشبهها في أنها هي أيضًا ابنة قسّ تُوري .

وشخصية كاثرِن مورلَند عند أوستن وشخصية كارولاين هلستون عند برونتي ابنتا قسَّين ريفيِّين كما هي الحال مع مارگرت هَيل في بداية رواية إليزابث گاسكِل بعنوان **الشمال والجنوب** (١٨٥٥) . وكانت گاسكِل نفسها ، وهي صديقة شارلُت برونتي وكاتبة سيرتها ، هي أيضًا ابنة قسٍّ من الموحّدين[ب].

تعكس روايات أوستن وبرونتي الخلفية الريفية والأنگليكانية لكلٍّ من الكاتبتين بما تبديانه من اهتمام بالمشاعر الوطنية ، وبالنظام الأبوي ، وبالمثل الرعوية ، والمسؤولية الأخلاقية للفرد . والمشاعر الوطنية أقوى عند أوستن وبرونتي منها عند معظم الروائيات الإنگليزيات قبلهما أو بعدهما . وتمثّل شارلُت برونتي المولودة في سنة ١٨١٦ بعض الاتجاهات الشوفينية التي اتخذها جيل ترعرع بعد حرب مظفَّرة . فقد تنامى شعور قوي بالولاء في ردّ فعل ضدَّ الثورة الفرنسية وضدَّ التهديد الذي مثَّلته جيوش نابليون ، وهو شعور عمل الأغنياء على إشعاله بحسب ما يقوله أحد المؤرخين ، ولكنه شعور انتشر بين جميع طبقات الشعب(٧). وقد حاول الروائيون من أمثال شارلُت سمث أن يحذّروا قراءهم ضد مخاطر المشاعر القومية التي تضع إنگلترة في مقابل فرنسا والملكية في مقابل الجمهورية . فبطلة رواية **مارچمونت** لسمث تدرس التاريخ الإنگليزي وتنتهي إلى نتيجة مؤدّاها أنه "ليس ثمة فترة من فترات التاريخ الإنگليزي يمكن أن تكون قراءة تاريخها مصدرًا للمتعة" لقارئة تخطَّت مرحلة قراءة كتب التاريخ الموجزة التي تكتب للأطفال(٨). ويكشف كتاب جين أوستن **تاريخ إنگلترة** الموجّه لليافعين والذي يدعم النظام الملكي دون تحفظ رغم كونه كتابًا قصد منه التفكّه عن "آراء سياسية صارخة" استقرَّت فيما بعد في الفلسفة التورية المعتدلة التي اتخذتها العائلة[٩] . وجعلت شارلُت برونتي التي ولدت لأب آيرلندي وأمٍّ كورنية (أي من مقاطعة

---

[ب] طائفة مسيحية تقول إن الله واحد وتنكر الثالوث .

كورنوول) الدوق الإنگليزي الآيرلندي ولنگتن الذي انتصر في معركة ووترلو وأصبح رئيسًا توريًا للوزراء – جعلت منه رجلاً أقرب إلى المثال . وأصبح ولنگتن وأبناؤه هم الشخصيات المركزية في عالم الخيال المتمثّل في مدينة الزجاج (التي سُمِّيت أنگريا فيما بعد) ، وهي المدينة التي أوجدتها شارلُت وأخوها برانوِل في أيام الصبّا . وعندما كانت في الثالثة عشرة نقلت المديح الذي كاله وولتر سكُت لولنگتن في كتابه **حياة نابليون** في دفترها وأضافت : "ما دام أنقذ إنگلترة في ساعة من الخطر المحدق ، أولن ينقذها ثانية ؟"(١٠) . وقد اعتبر الناقد الفكتوري لزلي ستيفن شارلُت برونتي مثالاً على "وطنية الكنائس"(١١).

كان من الواجبات المعروفة للقسّ المنتمي للكنيسة الأنگليكانية – كما تلمِّح هذه العبارة – دعم الملكية والطبقة الحاكمة وأن تدعو رعيَّتها (في أوقات الشدة على الأقل) للالتزام بالوطنية والطاعة الاجتماعية . وقد مضت المشاعر الوطنية مع المشاعر الأبوية يدًا بيد ، وكان من واجب رجل الدين الإشراف على حياة رعيته وأن يمارس دور الأب الروحي . وكانت سلطة القسّ الشخصية تنسحب على عائلته أيضًا ، ولا سيما زوجته ومن ثم ابنته . والدور الذي ترفض مَيري كروفُرد (وهي من سيدات المجتمع) أن تؤديه مهما كانت النتائج في مسرحية **عهود العاشقين**ٹ في رواية **مانسفيلد پارك** [لجَين أوستن] أو في حياتها هو أن تكون "زوجة رجل من رجال الكنيسة" . أما في رواية **الشمال والجنوب** [لإليزابث گاسكِل] فتتطلَّع مارگرت هيل العائدة من العاصمة إلى أبريشة أبيها في هِلستون "للمتعة المستمدَّة من أداء دور الابنة الوحيدة في بيت القسّ هِلستون(١٢). وقد كان قرّاء العصر الفكتوري ينظرون إلى المكانة الاجتماعية لعائلة رجل الكنيسة وإلى الواجبات المنوطة بها نظرة جدّية جدًّا . وكانت الصفة الأبوية لرجال الكنيسة

---

ٹ *Lovers' Vows*

رعوية بمعنيين من معاني الكلمة : معنى الرعاية والهداية . وكانت هذه الرعاية ترتبط في أذهان روائيي أوائل القرن التاسع عشر بالأرياف . فإدمند بيرترَم يرغب رغبة شديدة في أن يحصل على وظيفة كنسية في الريف ، ويهمل تلميحات مَيري كروفُرد التي تشير إلى أن من الأفضل له أن يصبح واعظًا مشهورًا في مدينة كبيرة . كانت جَين أوستن تنتمي إلى أبرشية ستيفِنتن وشارلُت برونتي إلى أبرشية هاورث ، وهما مكانان أخذا يمثّلان شيئًا أقرب إلى الجنة الريفية رغم اختلاف بيئتهما الريفية الكبير . وهِلستون في رواية **الشمال والجنوب** ، وهي منطقة تجعلها مارگرت "أقرب إلى قرية في قصة منها إلى قرية حقيقية" هي "مكان بعيد تمام البعد عن المألوف في إنگلترة " (٩ ، ١٧) . وتشبّهها مارگرت "بقرية ... في إحدى قصائد تنسن" (١٠) ، بحيث تذكّرنا بالتراث الشعري الذي يصوّر الحياة المثلى في الريف وبتجربة تنسن بوصفه ابنًا لقس من لِنكُلْنشر . ويبدو أن كلمة "إقليمية" مناسبة لوصف قرى أوستن وبرونتي وگاسكِل (ومَيري رسل متفُرد أيضًا) رغم أن مفهوم الإقليمية لم يعرف بوصفه مفهومًا جغرافيًا إلاّ بالتدريج في روايات القرن التاسع عشر . وانتقال عائلة داشوود إلى دِفُنشر هو الحدث الأكبر في أوائل رواية **العقل والعاطفة** (١٨١١) . ولكن هذا البلد الغربي ليس له من أثر على عنوان الرواية ذي الدلالة العامة أو على ما يهمُّها عرضه من "حقائق يقرّ بهم الجميع" (مثلها في ذلك مثل **الكبرياء والهوى**) . لكن الوضع يختلف في حالة انتقال آل هَيل من أقاصي هامپشر إلى مجاهل "داركشر" (أي لانكَشر الصناعية) في رواية **الشمال والجنوب** ، وهي رواية كتبت بعدها بنصف قرن وتشير إلى المناطق الجغرافية في العنوان نفسه .

كانت الكنيسة تقليديًا مهنةً تستقطب أبناء ملاّك الأراضي . وكان أعضاء سلك الكهنوت من خريجّي جامعتي أوكسفرد وكيمبرج ، ولكن هذا السلك تحوّل مع الزمن إلى طائفة مستقلة يعرف عنها أنها منطبقة السادة ولكن علاقتها بملاّك

الأراضي علاقة واهية . ومع حلول النزعة التبشيرية في القرن التاسع عشر محل التراخي الديني الذي ميّز القرن الثامن عشر فإن الشقّة الفكرية اتّسعت ما بين القسّ وصاحب الأرض . وأخذت حياة القسّ ترتبط بالفقر الكريم وبالافتقار إلى امتيازات الطبقة الحاكمة . وأخذ القسّ الذي لديه بنات في سنّ الزواج يعاني من الحرج الشديد إذا لم يتمكنّ من الزواج من قساوسة . وقد ظلت جَين أوستن عانسًا ، وانتهى الأمر بشارلُت برونتي بالزواج من القس آرثر نِكُلْز ، وكان زوج إليزابث گاسْكِل قسًّا موحِّدًا مثل أبيها .

تصوّر رواية التودُّد الإنگليزية بما فيها من جاذبية شديدة للكاتبات والقارئات، التوتّر القائم بين التعريف التقليدي للهوية النسوية من حيث رواجها في سوق الزواج وبين مطالبة المرأة بالاستقلال الأخلاقي واحترام الذات . ويندر أن تنسى هذه الروايات أن الزواج نوع من أنواع السوق . فهي تفترض أن الجنتلمان يفضل الزوجة الغنية على الزوجة الفقيرة ، أما النساء فإن اختيار شريك الحياة قد يعني الهبوط الملحوظ في السلَّم الاجتماعي وتطلُّعات العائلة . فجدّ جين آير يحرم أمَّها من أيّ نصيب من أمواله بسبب الزواج غير الحكيم من السيد آير ، وهو مساعدُ قسٍ فقيرٌ يعيش في مدينة صناعية كبيرة . وهذا هو السبب الذي يجعل جين تترعرع بعد تيتُّمها في صغرها كالمنبوذة في بيت أقربائها الأغنياء . وكاثرِن مورلَند في **نورثانگر آبي** هي ابنة قسٍ يظنُّ أنها وريثة غنية عندما تزور مدينة باث لأنها تتمتع بحماية آل ألن . وعندما ينكشف وضعها الحقيقي فإن عائلة الشخص الذي يسعى لكسب ودّها تقاطعها . وتنشأ مارگرت هَيل في رواية **الشمال والجنوب** في رعاية الخالة شو الساكنة في شارع هارلي الراقي حيث يتوقّع أن تتزوج زواجًا يرتفع بها من الناحية الاجتماعية . ولكن ابنة القسّ هذه تجد أن عليها أن تمارس الحذر عندما تجد شخصًا ثريًّا يخطب ودَّها . ولا تنجو جين آير من مغبة الزواج من متزوّج إلاّ في اللحظة الأخيرة ، وتجد كاثرن مورلَند أن عليها أن

تسوّي أمورها مع حميِّها الذي لا يرحم . وينقلب الوضع إلى مأساة في رواية **دانيِل ديروندا** (١٨٧٦) لجورج إليُت ، حيث يحث القسّ الفقير ابنة أخيه گْوِنْدُلن هارلِث لأن تتزوّج من هنلي گراندكورت وريث أحد العائلات الغنية من حزب الوِگز . ويمثل الاسم گراندكورت الذي يلمّح تلميحًا ساخرًا لبطل رچردسُن السير چارلز گراندِسن ، انهيار مثال الجنتلمان الإنگليزي الكامل : فهو كامل من حيث المظهر ولكنه متعفّن من الداخل ، ولديه عدد من الأبناء غير الشرعيين . ولكن التركيز في رواية **دانيِل ديروندا** كما في روايات التودُّد التي كتبتها كلٌ من أوستن وبرونتي وگاسكِل يقع على نفسية البطلة التي تنشأ من خلفية من الفقر الكريم . ومع أن هؤلاء البطلات تختلف الواحدة منهن عن الأخريات فإنهن يشبهن بعضهن بعضًا من حيث أنهن لا ينتمين إلى الدائرة السحرية التي يجري منها اختيار العرائس الأرستقراطيات . ولا تقع عليهن مسؤوليات عائلية واضحة ، والتوقُّعات المبنيَّة على زواجهن غير واضحة المعالم . ولذا فإنهن يتمتعن بالحرية النسبية ويبدين وعيًا تامًا بهذه الحرية . وبما أنهن ينتمين إلى خلفيات ذات مشاعر بروتستنتية قوية فإنهن يمتلكن ضميرًا أخلاقيًا ورغبة في أخذ المسؤولية الخاصة بحيواتهن بأنفسهن. والهدف من الحبكة الروائية في رواية التودُّد ليس هو مجرد تصوير تطور البطلة نحو تحقيق الذات والحصول على الاستقرار السعيد . فالنهاية السعيدة هي ترجمة الثروة الأخلاقية إلى ثروة مادية ، مما يوحي – على صعيد الرواية على الأقل – بأن للفضيلة جزاءها في هذه الدنيا .

تكافئ حبكة رواية التودُّد في أبسط أشكالها العاشقين اللذين يستحقان المكافأة من الناحية الأخلاقية بالنهاية السعيدة وتحجب هذه النهاية عن منافسيهما . وتعتمد سياسة النهاية السعيدة على صلتها بالتراتبية التقليدية للثراء وكرم المحتد . ويجري في معظم الأحيان التأكيد على صواب النظام الاجتماعي القائم كما رأينا بينما تبعث الحياة من جديد في الطبقة الأرستقراطية بضخّ قدر من المسؤولية الاجتماعية

والفضيلة المسيحية في دمائها – وهذان الشيئان يمثّلان المهر الذي تدفعه ابنة القسّ رغم أنها قد تكون أيضًا (مثل جَين آير) وريثة مقنّعةً . وتقودنا الروائيات من أمثال جَين أوستن وشارلُت برونتي عبر التعقيدات الرومانسية والطرق الملتوية وحالات سوء الفهم لتأييد إنكلترة تسودها المبادئ التُّورية .

## دروس جين أوستن الخاصة بالهوية الإنكليزية

كاثرن مورلَند فتاة في مقتبل العمر تجد أن والديها شخصان مملاّن ("عاديّان جدًّا")[١٣] وأن حياتها في بيتهما التابع للكنيسة مخيِّبة للآمال . ولذا فإنها تبحث عن الإثارة في الروايات القوطية التي كتبتها آن رداكلف ومن تبعها ، وتحلم بأحداث رومانسية مثيرة تحدث في بلاد أجنبية . وعندما تغادر قريتها الريفية الهادئة متجهة إلى مدينة باث التي تؤمُّها الطبقة الراقية فإنها يخيب أملها عندما تصل إلى المدينة "دون حادث يذكر" ، ودون أن يعترض قطاع الطرق طريقها لتدبّ الحياة في الرحلة (٦) . ثم تغادر باث بناءً على دعوة من هنري تلني لزيارة بيت عائلته في نورثانگر آبي الذي يقال عنه إنه "من أجمل الأمكنة الإنكليزية القديمة" (١١٤) . ولكنها ترى في نورثانگر قصرًا قوطيًا غريبًا من النوع الذي قرأت عنه في رواية **أسرار أدولفو** والروايات التي كتبت تقليدًا لها مثل **قلعة ولفنباخ** [ث]، و **ساحر الغابة السوداء**[ج] ، و **يتيم الراين**[ح] . وعندما يسمع هنري تلني بشكوكها التي تحوم حول جرائم فظيعة مخفية في نورثانگر فإنه يوبِّخها بأنَفَةٍ ويقول لها ما معناه إنها تفتقر إلى الحسّ الوطني مثلما تفتقر إلى التعقُّل وإنها فقدت هويتها :

---

ث *Castle of Wolfenbach*

ج *Necromancer of the Black Forest*

ح *Orphan of the Rhine*

عزيزتي الآنسة مورلّند : فكّري في فظاعة الشكوك التي دارت في رأسك . ما الأساس الذي تقوم عليه ؟ تذكري البلد الذي نعيش فيه والعصر الذي نحن فيه . تذكّري أننا إنكليز وأننا مسيحيون . ارجعي إلى عقلك ، إلى إحساسك بما هو معقول وإلى ملاحظاتك حول ما يجري حولك . هل يؤدّي نظام التعليم عندنا إلى مثل هذه الفظائع ؟ هل تغضُّ قوانيننا الطرف عنها ؟ هل يمكن ارتكابها دون أن تتكشف في بلد كهذا يجري فيه التواصل الاجتماعي والأدبي على المستوى السائد عندنا حيث يحاط كل إنسان هنا بجيرانٍ يراقبون كلّ ما يجري وحيث تجعل شبكات الطرق والصحف كل شيء مكشوفًا للجميع ؟ (١٦٣)

من هم آل تلني إذن ؟ تكون كاثرن في باث عديمة الخبرة في أمور الحياة فلا تعلم شيئًا مؤكَّدًا عنهم ولكنها تحصل – مثلما نحصل نحن – على قدرٍ كبيرٍ من المعلومات من صديقتها الأنانية إيزابلا ثورْب وأخيها اللذين يخططان لأمرٍ ما . وعندما تشعر كاثرن بأن آل تلني قد تخلّوا عنها تسارع إيزابلا للتنديد بهم :"السبب هو التكبرّ ، التكبر والتعالي الذي لا يطاق . لقد ساورتها الشكوك منذ زمن طويل بأن تلك العائلة تعامل الناس معاملة فوقية ، وقد عزّز ذلك ثقتها بأنها كانت على صواب" (١٠٣) . وهناك مشاعر مشابهة في جميع روايات أوستن تقريبًا ، وهذا يوحي بأن هذه الشكوى المتكررة من الأغنياء والأقوياء أمر يهمّ الكاتبة شخصيًا . غير أن آل ثورب شديدو الرغبة في أن يبدي آل تلني قدرًا من الاهتمام بهم ، وذلك بالنظر إلى رأي إيزابلا القائل "إن المال ضروري رغم كل ما قد تقوله الروايات الرومانسية" (١١٦) . ويسعى جون ثورب الذي يصف الجنرال تلني بأنه "شخص يثير الإعجاب ، وهو ثريّ كاليهود" (٧٦) يسعى إلى عقد أواصر الصداقة معه على مائدة البلياردو . وبما أنه يسعى للزواج من كاثرن فإنه يشنّف آذان الجنرال بقصص عن ثرائها المزعوم . ولذا فإن الجنرال تلني يدعوها لزيارة نورثانگر ويشجع اهتمامها بابنه هنري .

يباهي الجنرال بأن ما يملكه من الأراضي "لا يقلّ عمّا يملكه أي شخص مستقلّ في الأرياف" (١٤٣) . (وهنا تدل عبارة "شخص مستقلّ" على أنه من عامّة الناس وليس من حملة الألقاب النبلاء رغم إنها توحي بأنه يستحقّ الانضمام إلى تلك الطبقة) . وهو يقضي جانبًا كبيرًا من الليل ليدرس المنشورات السياسية بسبب انشغاله العميق بالأمور القومية . ويتحدّث هنري أيضا "حديثا موجزًا عن وضع الأمة" نفترض أنه يستند إلى آراء أبيه ، ولكن بما أن جمهوره يتشكّل من عددٍ من الفتيات فإنه سرعان ما يجد نفسه مدفوعًا إلى الصمت (٩٠) . وهناك قدر من التناقض بين ما تعبّر عنه منشورات الجنرال من الإحساس بوطأة الأحداث وبين طمأنينة هنري التي نراها في تقريعه لكاثرن وثقته بالحرية التي ينعم بها الإنگليز وبكرم أخلاقهم .

أما مصداقية هنري فهي مسألة مهمّة في الرواية . فرغم أن كاثرن مخطئة في ظنّها أن الجنرال تلني لا بدّ أنه قتل زوجته فإنها تكتشف أنها "لم تخطئ كثيرًا فيما يخص شخصية الجنرال وأنها لم تبالغ فيما يخصّ قسوته" (٢٠٦) . والكاتبة تبقى هنا وفي مواضع أخرى من الرواية صامتة حول الحزب الذي تؤيده شخصياتها ، ولكن لا شكَّ في أن الجنرال تلني ينتمي إلى حزب ما . وسيتّضح من روايات أوستن اللاحقة أنه يمثل زمرة الوِگز الحاكمة في مقابل توريَّة آل مورلَند التي تنتشر في الأرياف وسلك الكهنوت وأن طبقة الوِگز الحاكمة تحتاج إلى الإصلاح الأخلاقي الذي ستجيء به كاثرن إذا ما تزوَّجت من هنري .

وثمَّ شيء بالغ الدلالة في الألفة التي تنشأ في جوّ غرفة التدخين ما بين الجنرال وجون ثورپ ، وهما من معظم النواحي خصمان طبيعيان . فهما يفضّلان رفقة أحدهما للآخر على تعقيدات العالم الخارجي الذي تكون الحياة فيه أعقد من لعبة البلياردو ، وذلك على غرار الخصوم البرلمانيين في نظام الحزبين الإنگليزي الذي يسوده الودّ في الأغلب الأعم . وعلاقة الرجل لرجل هذه هي – على مستوى

آخر – خصيصة متكررة من خصائص الحبكة لدى أوستن . فثورپ ، وهو شخص يعيبه "الغرور والطمع" (٢٠٤) شخص خبيث متسلّق يتسبَّب عدم إحساسه بالمسؤولية بقدر كبير من الألم لكاثرن . أما الجنرال تلني فيتصف بعددٍ من الكبائر التقليدية المميتة ، ومنها الطمع والغضب والبطنة والجشع . ولئن صحّ وصفنا لثورپ بأنه وغد فقد يصحّ وصفنا لآل تلني بأنهم متزمتون – فالأب متسلّط والابن دعيّ لا يفوّت فرصة لتصحيح لغة أخته ولغة كاثرن وذوقهما . ومن الظواهر المتكرِّرة في كلٍ من **العقل والعاطفة** و**الكبرياء والهوى** ، و**مانسفيلد پارك** ، و**إما**، أن الوغد يخطب ودّ البطلة أوّلاً ، ولكنها تسلّم قلبها في النهاية للمتزمّت . وقد كان أول ظهور لشخصيتي الوغد والمتزمّت معًا في الرواية المبكّرة التي لم تكتمل ، وهي بعنوان **آل واتسن** حيث يتنقل توم مزگريڤ المشهور بحبه لصحبة النساء وبولعه بلعب الورق (الكوتشينة) برفقة اللورد أوزبورن المتعالي والمتحفِّظ . وعن أوزبورن هذا تقول إما واتسن : "وسامته لن تنقص حتى ولو لم يكن لوردًا ولربما تحسنت أخلاقه" – وهذا القول هو واحد من أصرح ما قالته أوستن تعبيرًا عن استيائها من السلوك الأرستقراطي(١٤).

لا تقول لنا رواية **نورثانگر آبي** شيئًا عن تاريخ آل تلني خلافًا لما تفعله روايات كلٌ من وولتر سكت وشارلُت سمث . وهذا الإهمال المقصود هو النمط المعتاد في روايات أوستن . والقصور التي تحمل أسماء مثل نورثانگر أبي ودونولِ آبي تستدعي إلى الذهن تاريخ القرون الوسطى وأديرته ، ولا تذكر لنا الكاتبة تاريخ المبنى إلاّ في سذرتن في رواية **مانسفيلد پارك** وهو قصر ملكي سابق ألحقت به كنيسة في عهد الملك جيمز الثاني . وآل إلِيُت في رواية **الإقناع** هم العائلة الوحيدة في روايات أوستن التي تروي الكاتبة تاريخها الحافل (وهي عائلة مساندة للملكية) ولكن ذلك التاريخ يروى من دون العبارات الرومانسية التي تلوّن المقاطع المشابهة في **مارچمونت** أو **ويڤرلي** . والمتعة التي "كان السير وولتر إلِيُت يستمدّها من قراءة

تاريخ عائلته لم تنقص مع الأيام" ، وكلّ ما يحصل عليه القارئ من أوستن هو تلخيص شديد الإيجاز للفقرة التي رافقت ضمّه إلى فئة البارونات(١٥).

ويتّضح هَوَس السير وولتر بشجرة العائلة الأرستقراطية من قوله إن القبطان فردرك ونتويرث "لم يكن شيئًا مذكورًا ... لا تربطه به صلة ، ولا صلة له بالعائلة في ستراتفرد" (١٩) . ولكن سيكون من السذاجة أن ننظر إلى اختيار أوستن اسم ونتويرث لتسمية بطل روايتها **الإقناع** لا علاقة له بستراتفرد . ففي تاريخها المبكر لإنگلترة دافعت بقوّة عن تومَس ونتويرث أول شخص يحمل لقب آيرل أوف ستراتفرد والعقل المدبّر وراء رغبة چارلز الأول في أن يحكم حكمًا مطلقًا . وقد بيَّن الباحث الأمريكي دونَلْد گرين أن صلة روايات أوستن بستراتفرد يمكن العودة بها إلى القرن الثالث عشر عندما تزوج شخص اسمه روبرت ونتويرث وريثةً تدعى إما وودهاوس . وكان أهم حفيد لهما هو چارلز واتسن ونتويرث من ونتويرث وودهاوس ، الماركيز رُكنگم ، رئيس الوزراء والزعيم السياسي لطبقة الوِگز الأرستقراطية ، وقد توفيّ عندما كانت أوستن في عامها السابع(١٦). وهكذا نجد أن فقرةً واحدة من فقرات كتاب **نبلاء إنگلترة**خ تعطينا الأسماء ونتويرث وودهاوس وواتسن ، وهي أسماء يمكن استعمالها في الروايات . ومن الأسماء التي ترد في روايات أوستن ولها صلات قوية بحزب الوِگز بيرتْرَم ، وبراندن ، وچيرچِل وداشوود (مع أن السير فرانسس داشوود المنتمي إلى نادي "نار الجحيم" تحول إلى حزب التوري) ، ودارسي ، وفِتس وليم ، ورسل وستيل . والملاحظة الاستعلائية التي يبديها السير وولتر إليُت عن أن فردرك ونتويرث لم يكن من العائلة المعروفة في ستراتفرد تدلّ دلالة قوية على أن صديقته الليدي رسل لا بدّ أن تكون من آل رسل المؤيدين لحزب الوِگز . وهذه الليدي هي التي تقنع آن إليُت

---

خ *Peerage of England*

بألاّ تعرّض مصلحتها العائلية للخطر بالزواج من ونتويرث ، وهو قرار يتسبَّب لبطلة أوستن بسنوات من التعاسة .

قال أحد النقّاد "إن علاقة الزوجين في الحياة الزوجية ذات أهمية ثانوية مقارنة بالعلاقة بين العائلتين" في روايات أوستن(١٧). وشخصيات أوستن لا تستسلم لفوضى الحب الرومانسي رغم أنها مرسومة بحيث يكون لكلّ منها عالم يميزها عن غيرها . والأسماء المذكورة أعلاه ، وكلها أسماء ذات صلة بحزب الوِگز ، ترد في **آل واتسن** ، و**العقل والعاطفة** ، و**الكبرياء والهوى** ، و**مانسفيلد پارك** ، و**إما** ، و**الإقناع** – في رواياتها كلها في الواقع باستثناء رواية **نورثانگر آبي** ورواية **ساندتن** التي لم تكتمل . لكن هناك في الوقت نفسه تنويع مهمّ في حبكات الزواج عند أوستن ، حيث يكون الزواج في بعضها من الأقارب (بالمفهوم الواسع) – كما في زواج إدمند بيرتْرَم من ابنة خالته فاني – ويكون في بعضها الآخر من الأباعد. ويتضمن زواج الأقارب تنقية العائلة أو السلالة أو المجتمع وتوحيد هذه القطاعات. أي إن هذا الزواج هو خطوة دفاعية أو يقصد منها الحماية . أما الزواج من الأباعد فهو توفيق بين الأضداد – من النواحي السياسية والاجتماعية والمزاجية – بحيث تدخل دماء جديدة في عروق إحدى العائلات القديمة الحاكمة . والأمثلة البارزة على الزواج من الأباعد الذي يقصد منه تقريب الطبقة الأرستقراطية من المستوى الإنساني الطبيعي نجدها ، بعد رواية **نورثانگر آبي** ، في كلّ من **الكبرياء والهوى** و**الإقناع** .

والزيجات التي تنتهي بها روايات أوستن تعمل لمصلحة البطلة من الناحيتين الاجتماعية والاقتصادية أكثر مما تعمل لمصلحة البطل . والزواج من الأباعد تحفُّه المخاطر في رواياتها . فالزواج من أجل المنفعة الاقتصادية كما تفعل شارلُت لوكَس صراحةً في رواية **الكبرياء والهوى** يستدعي احتقار الكاتبة الشديد . واختيار العريس لعروس من طبقة أدنى يمكن أن يدلّ على الضعف الأخلاقي أو

على القوة الأخلاقية . وهذا أمر تلمح له الجملة الأولى في رواية **مانسفيلد پارك** التي تقول لنا إن الآنسة مَرايا وورد من هنتنگدن "التي لم تكن تملك سوى سبعة آلاف پاوند" "أسعدها الحظ بأن تأسر قلب السير تومَس بيرتْرَم"(١٨). ويدلُّ زواج السيد بِنِتْ في رواية **الكبرياء والهوى** من فتاةٍ أدنى منه (بكل معاني الكلمة) نتيجة "لأنه وقع أسيرًا للشباب والجمال" . على أن من تبلغ به الحماقة من الرجال أول النساء حدًّا يوقعه "أسيرًا" للجنس الآخر هو شخص مقبلٌ على خيبة أمل(١٩). ويتوجب على بطلات أوستن أن يقاومن الأسر السهل ويجب أن يبدو عليهن عدم الاكتراث للاعتبارات المادية بحيث يكون حصولهن على زوج ثري بمثابة الاعتـــراف باستقامتهن ولا شيء ســـواها . والبطلة التي ترفض الفارس الوسيم (أو الوغد اللعين) لصالح الرجل الذي لا يتزحزح عن فضيلته (أو المتزمّت) هي بطلة يتحقّق لها ما كتب لها .

كتب أوستن لي ابن أخيها يقول : "بلغ من عمق معرفتها بأعمال رِچرْدْسُن أنه لا يتوقَّع أن يضاهيها فيها أحد"(٢٠). ولكن ما يتميز به فرسان اوستن ليس هو السعي الدؤوب والإصرار على الحصول على ما يبتغيه أمثال روبرت لڤلس بل هو التردد والتناقض وعدم الانسجام . فليس وِلُبي ولا وِكَم ، ولا هنري كروفُرد ولا فرانك چيرچل بالشخصية الذكورية المهيمنة . فالاسم وِلُبي يوحي بالليونة ويلمّح إلى السير كلَمِنت وِلُبي (الذي يحاول اغتصاب البطلة) في رواية **إيڤلينا** لبيرني . وفي رواية **العقل والعاطفة** يكون وِلُبي والسير جون مدلتن جارين لعائلة داشوود في ريف دَڤن ، وقد بيَّن دونَلْد گرين أن تومَسْ وِلُبي ، أول من حصل على لقب لورد مدلتن، كان من أقارب أوستن الأبعدين من جانب الأمّ(٢١). والسير جون مدلتن يجسِّد شخصية الجنتلمان الريفي المثالي . أما جون وِلُبي فرجل يتقلَّب في مجتمعات المدينة الراقية ويتخلّى عن علاقة حبٍّ ليتزوج زواجًا أرستقراطيًا تقليديًّا.

يصادف ولِبي ماريان داشوود للمرة الأولى بعد أن تكون أحوال عائلتها المادّية قد ساءت وذلك عندما تقع فيلتوي كاحلها ، فيحملها إلى بيتها ويحمل قلبها معه . وهو الوريث لضيعة قريبة ، وهي مكان من أمكنة أخرى يمارس فيها هواياته المكلِفة المتّصلة بالخيول والعربات والبنادق . ويصفه السير جون مدلتن مرّتين ، على طريقة رچردسُن ، بقوله إنه "أشجع من ركب الخيول في إنگلترة"[٢٢]. وهو يعرض على ماريان أن تأخذ واحدًا من خيوله ، وهو راقص يشار له بالبنان، بحيث يجعلها تقول : "هذا هو ما يجب على الشابّ أن يكون" (٧٧) . على أن أوستن ، خلافًا لكل كتّاب الرواية السابقين تقريبًا ، لا تعطيه الفرصة للاعتداء على شرف بطلتها ، وهو ما يحمد لها لأن ماريان كانت ستكون مستعدة للاستسلام . وهي غير قادرة على أن ترى أن إسرافه فيما يخص الخيول والنساء لا بدّ أن ينتهي به إلى أن يتزوج من أجل المال . إنه مالك أرضٍ شحَّت مصادر أمواله ، وسلوكه تحدّده الطبقة التي ينتمي لها وليس الدوافع النبيلة[٢٣]. ويعود إلى الظهور بعد سلسلة الأحداث المفتعلة في مشهد يعتقد أنه مشهد وفاة ماريان ويعترف بدوافعه لها ولأختها إلِنور . والنتيجة هي أنه ينكشف على حقيقته : رجلاً أفسده الغنى ، وشخصًا ضعيفًا أنانيًا ولكنه ليس شريرًا عديم المبادئ . وهو يتزوج من الآنسة گري الثرية التي تنقصها الحيوية (حسبما يتطلب الوضع الروائي) ويعيش (فيما يقال لنا) "ليبذل ما وسعه من جهد ، وليستمتع بوقته . وزوجته ليست متعكِّرة المزاج على الدوام ، وبيته لا يخلو من الراحة باستمرار ، وهو يجد في خيوله وكلابه وفي الألعاب الرياضية المتنوعة قدرًا لا . ولا يبدو أن أوستن تشعر بالكراهية الشديدة لهذا الشاب الذي ينتهي به الأمر في آخر المطاف إلى قضاء أيامه في عمل ما يعمله السادة التوريّون في الأرياف .

كل ما يقال لنا عن الاتجاهات السياسية عند ولِبي هو أنه "يعارض" السيد پالمَر ، وهذا شابٌ متكبّر من الطبقة الراقية رشّح نفسه لعضوية البرلمان . وپالمَر

هذا "يقضي معظم وقته في منطقته الانتخابية للحصول على أصوات الناخبين" (١٣٦) . وهو قارئ نهم للصحف ولا يهتم بما يهتم به الناس في الريف . ومع ذلك فإنه يزور الفئات الاجتماعية التي يزورها الجنتلمان الريفي السير جون مدلتن لأنه سِلْفُ الليدي مدلتن . والظاهر أن وِلُبي هو التوري ويالمَر هو الذي ينتمي إلى حزب الوگز على الرغم من أن الرواية (وكانت قد كتبت أصلاً قبل رواية **نورثانگر آبي**) تفتقر إلى الوضوح فيما يتصل بالانتماء السياسي . لكن المهمّ هو التنافس الذي يجري بين وِلُبي وصديق السير جون مدلتن الحميم الكولونيل براندن . إذ كان وِلُبي قد خدع فتاة كان براندن وليَّ أمرها ثم تخلى عنها وِلُبي فأدّى ذلك إلى أن ينخرطا في مبارزة . أما الآن فهما يتنافسان على حبّ ماريان . فإن كان وِلُبي يمثل شخصية الفارس الوغد ، فإن براندن (الذي يشير اسمه إلى اسم الشخص الذي تولّى إعدام جارلز الأول) يمثل من دون شكّ شخصية المتزمت الذي ينتمي إلى ذوي الرؤوس المستديرة . وقد شعر القراء عادة بأنهم قد خدعوا عندما تتمكن ماريان من نسيان وِلُبي وأن تحب الكولونيل براندن . ولربما كانت الأسباب التي تجعل نهاية الحبكة هذه غير مرضية أسبابًا سياسية إلى جانب كونها أسبابًا عاطفية. فإصرار أوستن على إنهاء الرواية بصيغة من صيغ الوحدة ما بين الفرسان وأولي الرؤوس المستديرة لا يغيّر من الحقيقة القائلة إن براندن ومدلتن ووِلُبي (في آخر صيغة لشخصيته) هم في النهاية من طبقة السادة الريفية وإنهم يمثّلون جميعًا القيم والمصالح نفسها . والتوتر الاجتماعي بين ماريان وبراندن ليس من الحدّة بحيث يغدو موضوعًا للرومانس .

أما زواج إليزابث بَنِتْ من خارج نطاق العائلة في رواية **الكبرياء والهوى** فلا مجال لأن يساء فهم معناه ، وذلك خلافًا لما وجدنا عليه الحال في رواية **العقل والعاطفة** ، لأن دارْسي وخالته ينتميان إلى أغنى قطاعات مالكي الأراضي . وتتكشّف الفخامة التي تطبع قصر دارْسي الريفي عندما تقوم إليزابث بجولة في

داربِشَر وتفكّر في لحظة من لحظات الدفق العاطفي التي لها معناها في " أنها لو أصبحت سيدة بمبرلي لكان ذلك أمرًا مشهودًا" (٢١١) . وقد كانت الليدي كاثرن حتى هذه اللحظة (وهي نفسها من أصحاب الألقاب وأرملة شخص يحمل لقب بارون) قد تلقَّت (بكلمات أحد النقّاد) "كل مشاعر الكراهية التي لا تسمح لنا الكاتبة بأن نشعرها نحو دارسي أو أبويه أو نحو العائلات الكبيرة بوجه عام"(٢٤). فهي إلى جانب كونها وحشًا رمزيًا تشكّل واسطة العقد لعدد من السلالات التابعة لحزب الوِگز . فأخوها هو "اللورد ـــــ" (١٤٩) ، وكانت أُختها هي الليدي آن دارسي . وابن اللورد ـــــ الأصغر هو الكولونيل فِتْس وليم ، وبما أن هذا الاسم هو أيضًا الاسم الأول للسيد دارسي فقد نكون على صواب إذا ما استنتجنا أن الاسم الغفل هو فِتْس وليم . ولم يكن بوسع أوستن أن تضع الاسم في روايتها لأن وليم ، آيرل فِتْس وليم ، وهو عضو في الوزارة من حزب الوِگز ، كان ما يزال حيًّا يرزق في سنة ١٨٠٦ . وكان روبرت دارسي ، إيرل هولدَرنِس ، وهو وزير آخر من حزب الوِگز ، قد توفي في سنة ١٧٧٨(٢٥).

تبدأ رواية **الكبرياء والهوى** بأمٍّ تقلقها مسألة زواج بناتها . ويبدو دارسي ، من بين السادة الثلاثة الذين يصلحون للزواج ، منهن أقلَّهم جاذبية ببروده وميله إلى الصمت . أما صديقه بنگلي فوسيم ، مفعم بالحيوية ، يحبّ الرقص ، ويرغب في الزواج من أخت البطلة . إنه بمثابة توم مزگريف إذا ما شبَّهنا دارسي باللورد أوزبورن . وأما الرجل الثالث فهو وِكَم ، وهو ضابط شابّ ، بهيُّ الطلعة ، تجده إليزابث ذات النظرة الثاقبة شخصًا يأسر القلب . ذلك أن إليزابث عاجزة عن أن ترى الحقيقة خلف تلميحاته وأكاذيبه ولؤمه تجاه دارسي . وكان من الممكن أن تتورّط في زواج لا يناسبها (كما تورَّط أبوها) لو لم تتحوّل عواطف وِكَم بسهولة إلى الوارثة الآنسة كنغ التي ينتهي بها الأمر إلى رفضه . ويكون عندئذ قد افتضح أمره وتبيَّن أنه وغد من أوغاد الفرسان وأنه مدمن القمار ، ولا يسدّد ما عليه من

ديون ، ويحبّ غواية النساء . غير أن لِديا بَنِتْ تتزوّجه وتروّضه وتحوّله إلى جنتلمان ريفي أعظمُ منجزاته "صيد عدد من الطيور في الأول من أيلول / سبتمبر يفوق ما يصيده أي شخص آخر في الريف" (٢٧٤) . وهنا أيضًا نجد أن زبانة الفارس قد اقتلعت .

يكون وِكَم ، ابنُ مدير الضيعة في پمبرلي ، فَلْيونُ[د] والد دارسي الذي يتحمّل تكاليف دراسته إلى أن يتخرّج في الجامعة . لكن دعم آل دارسي له لا يخلّف فيه شعورًا بالعرفان بل كراهية شديدة تكاد تبلغ الرغبة في قتل فِتْس وليم دارسي ، وريث پمبرلي الذي لا ينازعه منازع . ويبدو أن تهتكه وغيرته واستياءه من دارسي دلائل تشير إلى شعوره بأنه ربما كان له حق هو الآخر بالإرث . ولو كتب القصة كاتب يميل إلى الميلودراما لجعل منه أخًا غير شرعي لدارسي لم يعترف به أبوه . ولسنا ندهش إذا ما علمنا أنه هو الذي ينبِّه إليزابث إلى الزواج المزمع بين دارسي وابنة خالته الآنسة دي بور .

ولو كان وِكَم هو الأخ غير الشقيق لدارسي لأوحى وجوده وحده ، ودع عنك أمر سلوكه ، بالمسلك الأرستقراطي الشائن لآل دارسي – فِتْس وليم ، ولأعطانا زواج لديا منه مثيلاً زمزيًا موازيًا لزواج إليزابث من دارسي . ولكن أوستن أرهف فكرًا من ذلك . فالنقد الشديد الذي يوجهه دارسي لوِكَم تثبت صحته تمامًا ، والتهديد الذي تتعرّض له ضيعة پمبرلي تمثله الليدي كاثرن وابنتها الآنسة دي بور اللتان تجسّدان المفارقة الكامنة في كرم الأصل وسوء التربية والمسلك الجافي ، وهي المفارقة التي ظلت أوستن تحسّ بها باستمرار . فالآنسة دي بور – إذا ما أخذنا كلمة "الأصل" بمعناها الحرفي من حيث دلالتها على الدم والتسلسل في شجـــرة العـــائلة – لا شك في أنها منحطّة . إذ يصفها السيد كولنز المنافق بقوله

---

[د] مصطلح مسيحي يعني الطفل الذي يكفله العرّاب .

"إن قسماتها تدلّ على كرم أصلها" (٥٨) ، ولكنها تبدو لعيني إليزابث النفاذتين "شاحبة الوجه كمن يعاني من مرض" ، "نحيلةِ الجسد قصيرة القامة" ، وفوق كل ذلك ، "تبدو عليها التفاهة" (١٤٢) . أما جلافة الليدي كاثرن فيبدو أن شيئًا منها قد انتقل إلى ابن أختها دارسي . ولا تكتفي إليزابث برفضه عندما يتقدم لخطب ودّها في المرَّة الأولى بل توبخه لأنه لم يعبّر عن نفسه "تعبيرًا يليق بالجنتلمان" (١٦٨) – كما قد نتوقع من وِكَم . وهنا تزودنا أوستن بالرسالة الطويلة التي يكتبها دارسي للتوضيح والدفاع عن النفس – وهذه حيلة قصصية يبلغ من شفافيتها وافتعالها ما يبلغه اعتراف وِلْبي – وذلك لتمكينه من تبرئة نفسه . والهدف من الرسالة هو عزو جلافته إلى التزامه المتزمت بالاستقامة وليس إلى سوء التربية الأرستقراطية لأن إليزابث يمكنها أن توطّن النفس على حب الاستقامة المتزمّتة . لكن إليزابث تصمّم أيضًا على إجبار دارسي وعائلته على التعامل معها على قدم المساواة .

تأتي أعظم مواجهة في أعمال أوستن بين طبقة السادة والطبقة الأرستقراطية المسانة لحزب الوِگز عندما تجعل إليزابث تعبّر عن حقها في الزواج من دارسي بقولها لليدي كاثرن :"هو جنتلمان وأنا ابنة جنتلمان . وبذا فنحن ندّان". والجواب الذي تجيبها به الليدي كاثرن قصدت منه أن يوجّه لها الضربة القاضية :"صحيح . أنت ابنة جنتلمان . ولكن من هي أمّك ؟ من هم أخوالك وخالاتك ؟ لا تحسبيني جاهلة بأحوالهم" (٣٠٨) . لقد فَقَدَ السيد بَنِتْ انتماءه لطبقته عندما تزوج من امرأة من طبقة أدنى . أما آل فِتْس وليم فلا يفعلون ذلك أبدًا . ولكن إذا ما كانت إليزابث تشعر باستياء ابنة جنتلمان بسيط ضد استعلاء كبار الوِگز فإنها تبدي أيضًا من الصلابة والاعتزاز بالنفس ما يؤهلها لأن تكون سيدة بمبرلي . فثمة ما هو فاسد في تلك الصيغة الكبيرة لأسبابٍ تعود إلى الماضي ولكن هذا الشيء الفاسد يبقى خفيًا. لقد ردَّ دارسي على فشل أبيْه مع وِكَم بأن أصبح متزمتًا يميل إلى الدفاع عن النفس وإلى التكتّم ، ولكنه يستجيب لاستقامة إليزابث ويتقبّل منها دعاباتها على حسابه

دون تذمّر . فالظاهر أنها هي الوحيدة القادرة على وضع حدّ للتزاوج الداخلي للعائلات الأرستقراطية الحاكمة من حزب الوِگز وعلى إعادة الحياة لپمبرلي . وعلى الرغم من كل ما قيل عن الندّية والمساواة فإن ما يعنيه زواج دارسي من إليزابث هو أنه زواج غير متكافئ ، وهذا هو ما يجعل رواية **الكبرياء والهوى** أقرب رواياتها إلى قصص الجنيات .

تروي رواية التودُّد التقليدية حياة البطلة من انتقالها الأصلي من بيت طفولتها إلى المحلّ الأخير الذي سينقلها إليه الزواج . لكن جين أوستن التي يصعب التوقع بتطوّرات حبكاتها تدخل تنويعات خفية على هذا النمط . فالبطلة في رواية **الكبرياء والهوى** لا تتعرض للانتقال في البداية ، ولكن صعودها الاجتماعي باتجاه الطبقة الأرستقراطية توازيه مغامرتها الجغرافية شمالاً من المقاطعات المحيطة بلندن إلى پمبرلي في داربِشَر ، وذلك في مقابل التقاء بطلات أوستن الأخريات بالتجوّل في جنوب إنگلترة . وتبدأ رواية **مانسفيلد پارك** بانتقال فاني پرايس من پورتْسْمُث إلى مانسفيلد ، ولكنها ما إن تصل إلى هناك حتى تبقى هناك . والذكور في **مانسفيلد پارك** وفي **إما** يكثرون من السفر ، ولكنهم يفعلون ذلك على هامش أحداث القصة ، بينما تبقى الإناث حيث هن ، وينتهي بهن الأمر بالزواج من أقاربهن . وتحصل فاني على بيت في البيت التابع للكنيسة الواقع على الجهة الأخرى من البيت الرئيسي في مانسفيلد ، بينما تنجح إما وودهاوس في البقاء في بيت والدها بعد الزواج . أما رواية **الإقناع** ، آخر رواية كاملة من روايات أوستن ، فتعود إلى نمط الانتقال فالسفر فالزواج من خارج نطاق العائلة . ولهذا فسأناقشها قبل روايتي **مانسفيلد پارك** و **إما** .

تعكس رواية **الإقناع** الوضع الذي نجده في رواية **الكبرياء والهوى** . فآن إليَت هي ابنة شخص يحمل لقب بارون بدلاً من أن تكون ابنة شخص من فقراء السادة مثل ماريان داشوود أو إليزابث بَنِت ، والبطل هو الذي يصعد على السلّم

الاجتماعي ، لا البطلة . والخلفية الخاصة بآل إلِيُت هي خلفية عائلية قديمة ذات ميولٍ ملكية ، وأفرادها هم من رجال البلاط المثابرين شغل أحدهم رتبة High Sheriff [ذ] ومثّلوا منطقة انتخابية لثلاث دورات برلمانية ، وعبّروا عن ولائهم بكل الوسائل الممكنة ، وحصلوا على لقب بارون في السنة الأولى من عهد الملك چارلز الثاني" (١ – ٢) . وقد نستنتج أنهم تحوّلوا فيما بعد إلى وِگز لأن أقرب صديقة للعائلة (كما رأينا) هي الليدي رسل التي تحمل اسم واحدة من السلالات الكبرى التي تنتمي إلى حزب الوِگز . غير أن السير وولتر فارسٌ منحلٌ وغندور تقدمت به السنّ وبدّد المكانة السياسية التي كانت كبيرة في يوم من الأيام . ويبدو أن عجرفته في تعامله مع أمير البحر كروفْت ، الذي حارب في معركة الطرف الأغرّ في فترة الحروب النابليونية ، واستأجر منه ضيعته المفلسة قد حلّت محل المهابة التي اتصف بها أجداده ومحل تعبيرهم عن ولائهم بكل الوسائل الممكنة للنظام الملكي .

لا تقول لنا الرواية الكثير عن عائلة فردرك وِنتْويرث . فقد توفّي أبواه ، وبما أن أخاه الأكبر مساعد قسّ فإن من المحتمل تمامًا أنه كان ابن قسّ مثل أخَوَيْ جين أوستن اللذين عملا في البحرية ومثل نلسن ، بطل معركة الطرف الأغرّ . وفي سنة ١٨٠٦ تقدّم لخطبة آن إلِيُت التي كانت تحبُّه ولكنها أُقنِعت برفضه . ولربما بدا في الوقت نفسه أنه مغامر معدم ، ولكن تقلُّبات الحرب والشجاعة والحنكة جعلته آمرًا غنيًا بعد ثماني سنوات . وشخصية وِنتْويرث هي في جوانب منها شخصية رومانسية نمطيّة – فهو ذكي ، كريم ، ويراعي مشاعر الآخرين ، وهو فوق كل ذلك وسيم ، قاسٍ ، قدير . وعلاقته بآن فيها من الإيحاءات الجنسية أكثر مما نجده في أي علاقة أخرى في أعمال جين أوستن ، ويدفع إحياء مشاعر الحبّ بينهما بعد ثماني سنوات من الجفوة المريرة بحبكة الرواية إلى ذروة عاطفية بالغة القوة . ومع ذلك فإن الجملة الأخيرة في رواية **الإقناع** توازن ما بين مثال

---

[ذ] المسؤول عن تنفيذ القانون .

"الفضيلة البيتية" و"الأهمية الوطنية" عند النظر إلى مستقبل آن ، زوجة البحّار (٢١٩) . إذ يبدو أن لزواجها أهمية وطنية إلى جانب أهميته العائلية .

وهنا نجد أنفسنا في مواجهة الحدود التي وضعتها أوستن على فنها الروائي؛ لأنها لا تستطيع عمل شيء أكثر من التلميح إلى أهمية القوّات المسلَّحة . فهناك وعي قوي بالتغيرات الاجتماعية ، وبالانتقال من "الأسلوب الإنكليزي القديم" إلى "الأسلوب الجديد" (٣٣) في **الإقناع** . ولكن بينما يمثل ضبّاط البحرية هذه التغييرات فإنهم لا يستطيعون تحديد اتجاهاتها . وتوحي الرواية التي تحمل عنوان **ساندِتن** والتي لم تعش أوستن لتكلمها بأنها ربما كانت ستولي الطبقات المشتغلة بالتجارة اهتمامها . فالبيوتات الكبيرة لم تعد بمثل الضخامة التي كانت تتصف بها في رواياتها السابقة ولم يعد مالكوها يملكون ذلك الحضور المهيمن الذي كانوا يتصفون به في تلك الروايات[٢٦]. ومن الأمور المثيرة للفضول الشديد أن نعرف ما إذا كانت رواية **ساندِتن** ، مثلها مثل رواية **الإقناع** ، ستكون صورة للبطل وَغْدًا وليس صورة للبطل جنتلمانًا مترمتًا (مثل إدمند بيرتْرَم أو السيد نايتلي) . والجملة الأخيرة في **الإقناع** تلاحظ أن ما يعيب حياة الزوجة إن كان زوجها بحّارًا هو "الخوف من حربٍ تقع في المستقبل" (٢١٩) ، إذ لم يكن بوسع المؤلفة أن تتنبأ بأن فترة السلام الطويلة التي أعقبت هزيمة نابليون كانت ستؤدّي إلى أن يقضي فردرك ونتويرث حياة عادية مملّة ليس لديه فيها ما يعمله . ولربما كان عليه أن يستسلم لحياة أمثاله من الذكور الذين يسيطرون على الحياة العائلية وذلك بتزجية الوقت بالألعاب الرياضية الريفية .

- **مانسفيلد بارك و إما** : غَلْق البوّابات

تفصّل جين أوستن القول في المبادئ وقواعد السلوك المثلى التي يجب أن تتصف به طبقة السادة الإنكليزية من وجهة نظرها في روايتي **مانسفيلد پارك** و**إما**، وهما روايتان فيهما من التأثير الوعظي أكثر مما في روايتي **الكبرياء والهوى** و**الإقناع** . والمقولة الشائعة التي فحواها أن رواية **مانسفيلد پارك** هي "عن الدخول في سلك الكهنوت" تقوم فيما يبدو على تفسير مغلوط لرسالة من رسائل أوستن ، ولكن ترديد هذه المقولة له دلالة . فالرواية تتحدث عن "الأهمية الوطنية" لفئة الكهنوت حديثًا لا بدّ أن المؤلفة قصدت إبرازه ، كما قد نفهم من ملاحظة إدمند بيرتْرَم التي يقول فيها إن المرء "سيجد في كل مكان أن الحالة التي يكون عليها رجال الدين تمثل الحالة التي تكون عليها الأمة" . ويوازن إدمند بين رجال الدين الذين يكون من واجبهم أن يجسّدوا "المبادئ المثلى" وبين أبناء الطبقة الأرستقراطية الذي يجب أن يتجسّد فيهم "معيار السلوك الأمثل" (١٢١) . غير أن أبناء الطبقة الوسطى وطبقة السادة في هذه الرواية وفي **إما** يفشلون في تجسيد هذا المثل . وثمة في هاتين الروايتين ناحية دفاعية ، إحساس بالانسحاب الدفاعي خلف بوّابات الضيعة من جانب من يمثّلون الفضيلة ، وهذا ناتج عن تصميم أوستن على إنهاء كلٍّ من هاتين الروايتين بزواج من داخل العائلة . فالمبادئ المثلى التي يمثلها كلٌّ من إدمند وفاني پرايس لها تأثيرها داخل العائلة ، ولكن الرواية لا تظهر لنا أي أثر لإدمند على أبناء أبريشته ، ودع عنك مسألة التأثير في الأمة .

وفي رواية **مانسفيلد پارك** يجري تمثيل الطبقة الإنكليزية الحاكمة بتصوير ثلاث عائلات كبيرة من مالكي الأراضي وعلاقاتها الفاشلة إحداها مع الأخرى . فمرايا بيرترم تتزوج السيد رَشْوِيْرث لأسباب تتعلق بالنسب العائلي ، ولكنها تهرب مع هنري كروفُرد بحيث يحصل الطلاق بين آل بيرتْرَم وآل رَشْوِيْرث ، وتنعدم أي إمكانية لإقامة علاقة مزدوجة بين آل بيرتْرَم وآل كروفُرد . وآل رَشْوِيْرث هم أغنى العائلات الثلاث ، وهي عائلة ذات تاريخ طويل يستحق الاحترام والتقدير

بسبب مساندتها للحزب الملكي . وهذا التاريخ يثير اهتمام فاني برايس الشديد ، ولكن يخيب أملها عندما تجد أن الكنيسة الملحقة ببيتهم في سذرتن لا تضمّ أي شيء له علاقة بالملَكية لأنها إضافة متأخرة للبيت بنيت قبيل "الثورة المجيدة" . وفي القرن السابع عشر كان من المفروض أن يكون آل رَشْويْرث من التوري اليعاقبة ، ولكن التغير الذي أدّى إلى إهمال الكنيسة وإلى التخلّي عن الصلوات العائلية أدّى فيما يبدو إلى تغيّر في الولاء الحزبي . فالسير تومَس بيرتْرَم ، وهو عضو في البرلمان ، يسعى إلى التحالف مع السيد رَشوورث لأن له "مصلحة مماثلة" . ولأنه يقيم في المقاطعة نفسها . ولذا فإن رَشْويْرث هو المرشح المحتمل لشغل المقعد الانتخابي الذي يتحكّم فيه السّير تومَس (٧٣ ، ١٨٢)(٢٧).

تشير الأدلّة في بداية الرواية إلى أن آل بيرتْرَم وآل رَشْويْرث وآل كروفُرد يناصرون حزب الوِگز . ويسكن آل بيرتْرَم في "بيت واسع حديث الطراز" (٨٠) ، ونستنتج من هذا الوصف أنه بُني من الدخل الذي حصلت عليه العائلة من مزرعة السكَّر التي تملكها العائلة في أنتگوا . ولا يرد وصفٌ لهذه العائلة يقول إنها قديمة ، ولذلك فإن ضيعة مانسفيلد ، والبارونية ، والمقعد البرلماني لا بدّ أنها اشتريت كذلك بالمال . (والسبب الذي يجعل ميري كروفُرد تلجأ إلى استئجار عربة نقل في موسم الحصاد هو أن مانسفيلد بارك "ضيعة دون أرض" )(٢٨). فربما كان السير تومَس أو أبوه من قبله واحدًا من مجموعة الستّين من أعضاء البرلمان الذين كانت لهم صلة "بجزر الهند الغربية" وكانت ميولهم تتجه إلى حزب الوِگز(٢٩). والواجبات البرلمانية تضطره للذهاب إلى لندن باستمرار إلى أن تجبره العائدات المتناقصة من أنتگوا على الذهاب إلى هناك للإشراف على المزرعة بنفسه . والشعور الحادّ بالمسؤولية الأخلاقية والتجارية الذي يتحلّى به السير تومَس يتناقض تناقضًا حادًا مع ما نسمعه عن أمير البحر كروفُرد الذي يوصف بأنه شخص متحلّل "سيّء الأخلاق" (١٧٤) ، أي إنه شخص تتمثّل فيه الصورة النمطية للأرستقراطي الملحد .

الذي لا يؤمن بالأخلاق من حزب الوِگز . (ينظر أبناؤه إليه نظرة استخفاف رغم أن ابنته السيدة گرانت تزوَّجت من رجل دين)[٣٠]. وهنري كروفُرد ، الذي تصفه أخته ميري بأنه "لعوبٌ فظيع" (٧٥) ، يملك ضيعة كبيرة في إڤرنگم في مقاطعة نورفك بينما احتيج للتأثير الذي يحظى به أمير البحر كروفُرد لدى الجهات العليا لحصول وليم برايس على الترقية في سلاح البحرية .

وفي الجزء الأخير من الرواية يكون السير تومَس ، الذي "ملَّ من العلاقات القائمة على الطموح والمصلحة" (٤٥٥) قد عاد ليقضي بقية عمره في مانسفيلد ، مختتمًا بذلك تحوّله الطويل من مالك أرضٍ متغيِّب ينتمي إلى حزب الوِگز في البرلمان ، وصاحب مزرعة [في أنتگوا] إلى نبيل من نبلاء الريف – مع أن الجانب الأعظم من دخله يأتيه من جزر الهند الغربية فيما نفترض . وقد وصف أحد النقّاد مؤخرًا مانسفيلد پارك ، ببواتها المغلقة مجازيًا ، بأنها "مثال طوباوي على الإصلاح التوري". وتأتي قوة هذا الوصف من تخلّي آل بيرتْرَم عن آل كروفُرد وآل رَشْويْرث ، وعن الفساد المتّصل بهيمنة حزب الوِگز على مقاليد الأمور[٣١].

لا شكَّ في أن تحوّل آل بيرتْرَم في رواية **مانسفيلد پارك** يجري التعبير عنه بعبارات أخلاقية دينية وليس بعبارات اجتماعية أو سياسية . ويبدو أن غالبية الشخصيات الثانوية في الرواية قد أوجدت على أساس الخطايا السبع الكبرى[٣٢]. فالفصل الأول يقدّم لنا "كبرياء" السير تومَس (٤٢) ، و"كسل" الليدي بيرتْرَم – فهي تتصف "بقدْرٍ ملحوظ من الكسل وعدم الاكتراث" (٤٢) – و"طمع" السيدة نورِسْ المُغرقة في "حب المال" (٤٥) . وبعد ذلك يصل الدكتوْر گرانت المتصف بالبِطْنة إلى المنزل الملحق بالكنيسة . ويتبدى حَسَد جوليا بمجرّد أن يُبدي هنري اهتمامه بأختها . أما هنري فيمثّل الشهوة . ولربما كان الغضب هو الاستثناء بين هذه الخطايا القروسطية لأن الكتاب المقدّس يعترف بما يسمّى بغضب الصالحين . ذلك أن المسيحيين لا يطلب منهم أن يخشوا غضب الربّ وحسب بل أن يُبدوا – كما

تبدي فاني – "رفعة الفضيلة الغاضبة" (٣٢٧) . والمثال الذي يملأ خيال فاني ، وهو مثال عززته زيارتها لبيتها في پورتسمُث ، يجعل من مانسفيلد پارك بيئة فسيحة هادئة ، ولكنها في حقيقة الأمر كثيرة التخاصم ، سيئة المزاج ، وهي البيئة التي تنفجر فيها مَرايا "استياءً وغضبًا "(١٠٠) ، وتعبّر فيها جوليا عن "استيائها" و"تسرّعها" (١٢٨) ، وتظهر فيها السيدة نورِسْ مرات كثيرة "وقد احمرّت وجنتاها غضبًا" (٢٣٣)، بينما يعلو صوت الدكتور گرانْت وزوجته وهو يتجادل معها بعد العشاء . كذلك يتضمَّن كبت فاني لغضبها قدرًا كبيرًا من الحكمة في التعامل مع مشاعر الغضب . ونقرأ أن صبرها كاد ينفد استياءً وغضبًا من إدمند (٤١٤) . وما (يكاد) أن يثير غضب الصالحين فيها هو إخفاق الآخرين الفعلي أو الظاهري في أداء واجباتهم الأخلاقية .

يتكرر الحديث عن الواجبات الأخلاقية في رواية **مانسفيلد پارك** أكثر من أي رواية أخرى من روايات أوستن ، كما في حديث إدمند عن أهمية رجال الدين وقوله إن عليهم أن يكونوا كما ينبغي لهم أن يكونوا . "ستكون [فاني] للسيدة نورِسْ كما يجب أن تكون" (٦٠) ؛ والسلوك الاجتماعي للسيدة گرانْت "هو ما يجب أن يكون" (٩٥) ؛ وتخشى فاني من "أن هنري لا يفكر كما يجب عليه أن يفكّر حول الأمور الجادة" (٣٤٧) ، وينتهي الأمر بتوم بيرتْرَم ، الغندور والوريث المتلاف ، بأن يكون "ما يجب أن يكون ، أي أن يكون ذا نفع لوالده" (٤٤٧) . وبيت آل پرايس في پورتسمث "بيت يملأه الضجيج والاضطراب وسوء الأدب" ، وهو بيت "لا تجري فيه الأمور كما يجب أن تجري" (٣٨١) . أما أولئك الذي يعجزون عن أن يكونوا كما يجب أن يكونوا فإن الفصل الأخير من الرواية لا يبخل عليهم بما يَعِدُهم به من الويل الثبور . والأفعال الشريرة التي ينتهي بها الأمر بأن تحصل على ما تستحقه من عقاب تتكشف في أشهر حادثة من حوادث رواية **مانسفيلد پارك** ، وهي حادثة العروض المسرحية التي يؤدّيها الهواة .

كانت الصلة بين سوء أخلاق الطبقة العليا وولعها بالعروض المسرحية الخاصة حديث الدُعاة الدينيين المعاصرين . وقد قيل إن عرض أوستن لهذه الصلة يظهر "تفضيلها للمبادئ الأخلاقية المتّزنة لطبقة السادة ذات الميول التوريّة على مبادئ الطبقة الأرستقراطية الميالة إلى حزب الوِگز"(٣٣). (لكن علينا أن نتذكّر ما قالته عن أن "الرغبة في التمثيل" رغبة تجدها عند الشباب جميعهم (١٤٧) . وأن نتذكّر أيضًا أن عائلتها هي أيضًا قد قدّمت عروضًا مسرحية خاصة) . ومن الوظائف الرئيسة للعروض المسرحية في رواية **مانسفيلد پارك** تعميق التناقض بين شباب الطبقة الحاكمة الطائشين وبين فاني ، قريبتهم الفقيرة المتديّنة التي تعاني من رعب الوقوف على المسرح ، والتي ما كان يمكن لبيتها الضيق المليء بالضجيج في پورتسمث أن يتحول إلى مسرح . وتشبه فاني في أثناء العروض المسرحية في مانسفيلد بطلة رچرْدسُن پاملا ، الفتاة البيوريتانية الموجودة في البيت والتي عليها أن تقول لا لسادتها مهما بلغ من إلحاحهم . فاعتراضها على العروض المسرحية هو الاعتراض البيورتاني التقليدي القائل إن هذه العروض لا تتفق والدين والأخلاق . (وهي أيضًا كالكثير من البيوريتانيين تتقن فن الكتمان بحيث لا يخطر على بال أحد أنها تحب إدمنت) . على أن العروض المسرحية تتوقف فجأة لدى عودة السير توِمَس بحيث "غدت ضيعة مانسفيلد پارك تحت إدارته مكانًا آخر" بكلمات الروائية (٢١١) . ولكن لا بدّ من مرور بعض الوقت وحدوث سلسلة من التطورات الميلودرامية لكي تسود الموجبات الأخلاقية على النزعات التمثيلية ، ولكي يسود منبرُ الواعظ على خشبة المسرح . وفي هذا الجوّ الجديد تتخلص ضيعة مانسفيلد پارك مما علق بها من شوائب وتحقق فاني مبتغاها بالزواج من ابن خالتها . أما مصائر بقية أفراد آل بيرتْرَم فعلينا ألا ندقّق فيها كثيرًا . فهم يعتمدون على ما يحصلون عليه من مزرعتهم التي يعمل فيها العبيد في جزر الهند الغربية لأن آل بيرتْرَم لم يحصلوا على أي مصدر جديد للدخل سواء عن طريق الأعمال التجارية

أو الزواج . كذلك كان الدخل الذي تدرّه المزارع الكاريبية في انخفاض حادّ في أوائل القرن التاسع عشر(٣٤). وفي آخر الرواية لا يبدو أن السير تومَس وابنيه قادرون على المغامرة والمبادرة لتنويع مصادر دخل العائلة . ولذلك فإن الوضع الطوباوي التوري لا يمكنه إلاّ أن تسوء أحواله ما لم تحصل أمورٌ لا يستطيع التنبؤ بها أحد .

تساعد عزّة النفس عند إما وودهاوس على إخفاء كون رواية **إما** أبعد عن الطبقة الحاكمة من رواية **مانسفيلد بارك** وذلك إلى جانب استمتاعها بترتيب الزيجات ورعايتها لهارْيِتْ سْمِث . فقرية هايْبَري التي لا تستغرق الرحلة منها إلى لندن أكثر من مسيرة نصف يوم على العربة أقرب إلى عالم "التجارة" [منها إلى الحياة الأرستقراطية] . ومع أن هايْبَري تضمّ الضيعة القديمة المسّماة دونولِ آبي فإن مالك هذه الضيعة جورج نايتلي يعيش على الدخل الذي تدرّه عليه أراضيه من دون مظاهر البذخ التي تجعلها مزرعة آل بيرتْرَم [في مستعمرة أنتگوا] ممكنة في مانسفيلد . ومن النكت التي لَمّحت لها أوستن تلميحًا أن السيد نايتلي (الذي يذكّرنا اسمه بعالم الفروسية Knight-ly) لا يحتفظ بالخيل ويندر أن يستعمل عربته "لأنه ليس لديه مال يستطيع الاستغناء عنه" (٢٢٣) . أما الاستعراض الأرستقراطي فيتمثل في فرانك چيرچل الوريث المتبنّى الشاب الذي يأتي معه بعدة خيول عندما يزور هايْبَري ، والذي يكثر من ركوب الخيل عبر الحقول . ويمثل چيرچل النزعة الدنيوية وأنماط التهذيب التي يتّصف بها شاب ثري عديم الجذور يسعى للاستمتاع بهذه الحياة ، ولكن اختياره للزوجة في النهاية يدلّ على عدم اكتراثه بفكرة الزواج الأرستقراطي .

يلاحظ السيد إلْتُن ، أوّل المتودّدين للبطلة ، غاضبًا عندما ترفض إما قبول يده "أن لكل فردٍ مستواه" (١٥١) . والكوميديا في **إما** هي أن كل شاب من شباب الرواية يجد مستواه ، ويكون المستوى الذي يجده إلْتُن هو مستوى التجارة والسوقيّة

المصاحبة للثراء الطّارف . لكن علينا أن نتذكر أن الثروة التي تملكها إما هي في أغلب الظن من مصادر مشابهة حصلت عليها العائلة منذ بضعة أجيال . هذا مثلاً هو التصور الذي وضعه أحد النقاد لأصول العائلة المحتملة :

يمكننا أن نقول إن مؤسس العائلة هو الأخ الأصغر في عائلة تملك الأراضي، وإن هذا المؤسس اشتغل بالتجارة وحصل على الثروة واشترى ضيعة هارتفيلد (من آل نايتلي في أغلب الظن) واستقر في قرية هايبَري ... فالواقع هو أنَّ آل وودهاوس لا يختلفون عن آل وِستن وآل كول وآل سكلْنغ في ميپل گروف[٣٥].

ولا تزيد أملاك آل وودهاوس من الأراضي عن "جزء صغير" من ضيعة دونول ، مع أنها كبيرة بحيث تكفي لتربية المواشي (١٥٤ – ١٥٥) . (يباهي أبو إما المريض الكسول بأن لحم الخنزير الذي تنتجه هارتفيلد ذو نوعية عالية رغم أننا لا يمكن أن نتصوّره مربّيًا للخنازير) . أما الثروة المعتبرة التي سترثها إما فتأتي من "مصادر أخرى" (١٥٥) . ولكن السيد وودهاوس يشعر في كل الأحوال بأنه يجب ألا يكون ثمة من زواج أو تزويج . فهو يريد الاحتفاظ بابنته المتبقّية لنفسه . وترفض إما بدورها إمكانية الزواج ، وهي تمارس وظيفة "الخاطبة" أو وهم القيام بهذه الوظيفة لتمارس سيطرتها على من هم أدنى منها في المرتبة الاجتماعية . غير أنها لا تثير اهتمام السيد إلْتن المتزمّت وحده بل اهتمام فرانك چيرچل أيضًا ، وهذا يغازلها تغطية للعلاقة التي لا يجرؤ على الجهر بها لأفراد عائلته .

وقد جاء فرانك إلى هذه الدنيا نتيجة لزواج غير متكافئ بين الكابتن وِستن ، وهو ضابط شاب في الجيش ، وبين الآنسة چيرچل التي "تنتسب إلى عائلة من عائلات يوركشر الكبيرة" ، يعيد اسمُها إلى الذهن اسم دوق مارلبره وسلالته

المنتمية إلى حزب الوگز . ويرى آل چيرچل ، وهم قوم "معتدّون بأنفسهم" ، أن الكابتن وِسْتن "نسيبٌ لا يناسبهم" (٤٦) – أي يعتبرونه وغدًا – ولكنهم يفعلون كلّ ما بوسعهم لتبنّي ابنه بعد وفاة زوجته . وقد ترعرع فرانك تحت جناح جدّه وأخذ يعرف باسمه . وما إن يجري التخلّص من السيد إلْتُن حتى نحسَّ بأن رواية إما تصوّر اختيار البطلة ما بين آل نايتْلي وآل چيرچل ، أي بين توريّة دونولِ آبي وعالَمية الوگز رغم أن هذا الاختيار للقيَم وأنماط السلوك الاجتماعي ليس اختيارًا بين شخصين يسعيان لخطب ودّها من الناحية الفعلية . وتصل الأمور ذروتها عندما تغامر إما فتخرج من هايْبَري للمرة الأولى – تخرج في نزهة متواضعة إلى بوكْس هِل – ولكنها نزهة أعدّها فرانك خلال إحدى زياراته العجلى غير الكثيرة للقرية . فهو يضيع حياته في الحفلات التي تقام في "أسوأ الأماكن في المملكة" حسب كلمات نايتلي . وهو في نظر نايتلي مثل ذوي أمه : "معتدّ بنفسه ، متلاف، أناني" (١٦٣) . لكن إما مثل بقية الناس في هايْبَري ترغب في أن تحسن الظن في شاب جذّاب كفرانك ، ولكنهم لا يعرفونه إلا من خلال "رسائله الأنيقة" التي يطلب فيها الإذن بتأجيل زياراته . وتصفه إما بأنه "لطيف" فلا يتّفق معها نايتلي: "صديقك اللطيف هذا يا إما لا يمكنه أن يكون لطيفا إلا بالفرنسية ، وليس بالإنگليزية . قد يكون aimable ٭ جدًّا ، مهذّبًا جدًّا ، وحسن المعشر جدًّا ، ولكنه لا يملك أي قدرٍ من رهافة الإحساس الإنگليزية نحو مشاعر الآخرين . ليس هنالك ما هو لطيف فيه في الحقيقة" (١٦٦) . والمقصود "برهافة الإحساس الإنگليزية" هنا هي الصفة التي يتميز بها الجنتلمان الإنگليزي الذي يلتزم بالمعايير الأخلاقية والذي يستحق حبّ الناس ويتصف بالحكمة الاجتماعية – أي هو شخص يعتبر مثلاً يحتذى ويتخذه الآخرون معلّمًا لهم . وهذا هو ما يشترك به نايتلي مع إدمند

٭ يلعب نايتلي هنا على دلالات الكلمة الفرنسية aimable والكلمة الإنگليزية aimiable . ومع أن الكلمة الإنكليزية مأخوذة أصلاً عن الفرنسية فإن نايتلي يربطها بالأخلاق وليس بحسن السلوك فقط .

بيرتْرَم. والواقع أن العبارة تبدو عندما يتفوّه بها نايتلي طبيعية ونحسّ بأنه يستحقّها ولا نحسّ بأنها جديدة . وبما أنها تأتي من شخصية تقول إما عنها إنها تمثل "خليقة الجنتلمان الأصيلة التي لم تشب دماءها أو عقلها شائبة" (٣٥٣) فإنها تمثل معيار السلوك الذي تؤمن به أوستن.

كان اللورد چسترفيلد قد صوّر سلوك الطبقة الأرستقراطية الفرنسية كما لو كانت هي المثل الأعلى في **رسائل إلى ابنه**ذ (١٧٧٤) ، وذلك قبل ظهور روايتي **مانسفيلد پارك** و **إما** بحوالي أربعين سنة . فكون المرء "محترمًا ومحبوبًا" كان في نظر چسترفيلد هو "الكمال الذي تسعى له الشخصية الإنسانية"[٣٦]. لكن ساميوِل جونسن ، وهو توري الاتجاه ، قال إن **الرسائل** دعت إلى اكتساب "أخلاق المومسات وعادات مدرِّبي الرقص"[٣٧]. ( مع أن چسترفيلد أصبح من أنصار حزب التوري ، فإنه حصل على تربية تناسب أرستقراطيًّا من مناصري الوگز . ولربما كان إعجاب أوستن بجونسن هو الذي جعلها تصوّر فرانك چيرچل الذي يصمم على إقامة حفلة راقصة في هايْبَري وكأنه مدّرب رقص . ويشير له نايتلي بقوله إنه "شاب لطيف" (٢٩٨) مع قدرٍ لا يكاد يحسّ من السخرية . وعندما يأخذ تفاهمه السرّي مع جين فيرفاكس بالانكشاف فإن اللطف يتحوّل إلى مجرّد "ملاطفة غير صادقة" (٣٤٤) .

يأتي المديح الذي يكيله نايتلي "لرهافة الإحساس الإنگليزية" في رواية كتبت في فترة اشتدّت فيها العواطف الوطنية ، أي في السنة التي حدثت فيها معركة ووترلو . ولربما كانت كلمة "الرهافة" من بين الكلمات التي لا ترتبط كثيرًا بالمزاج الإنگليزي على الرغم من أن رهافة الملاحظة والتشخيص الذي يتصف بروح الدعابة ، والحصافة الأخلاقية هي من مميزات الفن الروائي عند جين أوستن .

---

ذ *Letters to His Son*

فاللمسة الرقيقة والحفاظ على اللياقة الأخلاقية والاجتماعية في حبكتها الروائية تميز رواياتها عن معظم روايات أواخر القرن الثامن عشر المثقلة بالميلودراما الجنسية والإثارة القوطية . وما يبديه فرانك چيرچل من لطف مثال على ذلك لأنه يبدو عليه الصدق والتسامح وطيبة القلب رغم أن حماسته وتسرّعه يوقعانه في بعض التعقيدات. فهو يفي بوعده بالزواج من جين ، ولا يحاول أن يوقع أيًا من المعجبات به في حبائله على عكس الغنادير الذين يملأون روايات القرن الثامن عشر . ولذلك فإن "عاداته الفرنسية" غير مؤذية . غير أنه يبدي قدرًا من الاستخفاف بمن هم أكبر منه سنًا . وتلك صفة لعل أوستن تربطها بأصحاب الاتجاهات اليعقوبية والجمهورية الفرنسية . وعندما يتبضّع في دكان القرية في هايْبَري فإنه يباهي بأنه "مواطن أصيل من مواطني هايْبَري" ، وهي عبارة توحي ببعض المشاعر الفرنسية رغم أن إما تستجيب بأن تمتدح "وطنيته" (٢١١) . ويتخاصم فرانك مع جين فيرفاكس ويقول إنه "سئم من إنكلترة" في اليوم الذي تبدي فيه إما إعجابها بدونولِ آبي بما فيها من "نضارة إنكليزية وثقافة إنكليزية ، ودعة إنكليزية" (٣٥٩) .

أما نايتلي فمن نافلة القول إنه لا يسأم من إنكلترة على الإطلاق . إنه جنتلمان ريفي وليس أرستقراطيًا عالميّ النزعة . وهو خلافًا لفرانك لا يظهر عليه أنه يحتدّ ولا يتسرّع في الكلام أو يفقد السيطرة على مشاعره . وما يتّصف به من "رهافة الإحساس الإنكليزية" على وفاق تام مع تحفّظه العاطفي الذي غدا صفة مميزة للجنتلمان الإنكليزي كما سنرى في فصول آتية . وعندما يتقدّم لخطبة إما بعد تأخّر طال أمده فإنه يعبّر عن نفسه بما تصفه أوستن بأنه "لغة إنكليزية بسيطة لا تكلّف فيها تليق بالجنتلمان" (٤٣٢) ، ويقول : "لا أستطيع التعبير عن نفسي بالخُطَب يا إما" (٤١٧) – وهذا مثال على الشغف الوطني بالاقتصاد في التعبير الذي كثيرًا ما أزعج الأجانب . (والخطبة التي تلي ذلك تتضمن قوله : "وجّهتُ لك اللوم والنصائح واحتملتِ كلَّ ذلك مني احتمالاً لا تطيقه امرأة أخرى في إنكلترة" ،

وهذا اعترافٌ بأنه ألقى أمامها بالكثير من الخُطَب) . فماذا تقول إما ردًا عليه ؟ "ما كان ينبغي لها أن تقوله ، طبعًا . هذا ما تفعله 'الليدي' على الدوام" (٤١٨) . أي إن ردَّها أنموذج للياقة و"اللطف" الإنكليزيَّين ، ولكننا لا نعرف ماذا قالت . فالمؤلفة تترك لإحساس القارئ الفطري أن يقدّر ما فاهت به إما من كلمات .

ليس هنالك ما هو أفضل من زواج جورج نايتلي من إما وودهاوس من حيث إن هذا الزواج يمثل التحالف التقليدي بين أبناء الطبقة العليا . إذ يتّحد زعيما مجتمع هايبَري اتحادًا يعيد الجزء الذي اقتطعه آل وودهاوس من ضيعة دونول إلى أصله . ولكن الزواج يبقى من الناحية العملية زواجًا من داخل العائلة لأن العائلتين متصاهرتان ولأن نايتلي صديق قديم لأبي إما . وأخوه هو سِلْفُها وكان هو بمثابة العمّ لها . وتقف "سعادتهما الكاملة" (٤٦٥) نقيضًا ضمنيًا لمصير فرانك وجين ، ذينك العاشقين اللذين تربطهما عاطفة مشبوبة واللذين لا يتوقّع أحدٌ أن يعيشا بسعادة كاملة . ومع ذلك فإن السيد وودهاوس لن يوافق على الزواج إلاّ إذا انتقل نايتلي من دونول إلى هارتفيلد ، حيث يمكن أن يساعد وجوده على ثني لصوص الدجاج الذين يعيثون فسادًا في المناطق المجاورة من الاعتداء على ضيعته . وقد يكون لصوص الدجاج هم الغجر الذين هدّدوا هارْيِت سمث في وقت سابق وأعطوا الفرصة لفرانك چيرچل لأن ينقذها وقد لا يكونون هم . ولكن خوف السيد وودهاوس يمثّل رغبة مجتمع هايبَري في الدفاع عن النفس ، وهو مجتمع عرف عنه إحجامه عن تقبُّل حتى أغنياء الغرباء بينهم رغم أن هؤلاء تمكّنوا في النهاية من الحصول على موطئ قدم . وهكذا نجد أن زواج إما يعزّز صورة هايبَري التي تجعلها يوتوبيا تورية وقلعة تقف ضد التغيير حتى ولو تطلّب بقاء مجتمع السادة فيها إعادة رسم حدوده باستمرار .

## رحلة جين آير بحثًا عن الهويَّة

اعتبرت شارلُت برونتي نفسها نقيضًا لجين أوستن – فهي ملتهبة العواطف حيث تحكمت أوستن بعواطفها وبطرق التعبير عنها ، وهي من عامة الناس حيث كانت أبدت أوستن خصائص "الليدي" – وهذه النظرة صحيحة من بعض النواحي . لكن شارلُت وأختيها كنَّ أيضًا بنات قسٍّ من أتباع الكنيسة الأنگليكانية . وكانت شارلُت من المحافظين في السياسة ومن المعجبين بشدّة بوولتر سكُت رغم كلٍّ تعاطفها مع النساء المظلومات . وقد قيل إن ما يحصل في رواياتها "هو زواج قيم بورجوازية من قيم الطبقة الأرستقراطية أو الطبقة الراقية" – أي إنه كناية عن زواج سياسي في واقع الأمر(٣٨) . كذلك تمتلئ كتاباتها بالمشاعر الوطنية الجريئة (رغم ما يكتنفها من إبهام في أحيان كثيرة). والدرب المتقلّبة التي تسلكها جين آير تؤدّي إلى تحقُّق الرغبات العاطفية بالزواج من متهتك عاد إلى طريق الصلاح وخلص إلى أن من الأفضل له أن يختار الحياة البيتية الإنگليزية والتوبة المسيحية وليس حياة المغامرات في البلاد الأجنبية أو حياة التحلل الأرستقراطية . وهذا يعني أن هذه الرواية التي هي من أشد الروايات رواجًا تتناول قضايا التاريخ الإنگليزي والهوية الوطنية تناولاً أساسيًا .

نكتشف بالتدريج أن حياة جين آير قد تحدَّد مسارها بسلسلة من الزيجات المفتقرة إلى الحكمة في الجيل السابق . فأمُّها جين ريد من گيتسهد تزوجت مساعدَ قسٍّ فقير . ووضعت جين اليتيمة التي فقدت المأوى في رعاية خالها ريد الذي تركها بدوره تحت رحمة أرملته السيدة ريد . وتلقى السيدة ريد التي كانت تكره عائلة زوجها عقابها بالمصير الذي يؤول إليه أبناؤها الثلاثة ، إذ يلحق العار بابنها جون ريد فينتحر ، وتتحوّل ابنتها إلايزا إلى راهبة كاثوليكية ، وتحاول جورجيانا الهرب مع لوردٍ شاب . أضف إلى ذلك أن ثمة خلافًا بين أقارب أبيها . فالعم جون انهارت تجارته ولم يعد قادرًا على سداد رأس المال الذي استثمره فيها نسيبُه السيد

رفْرز . وينجح العم جون آير في أواخر حياته في تجارة خمر ماديرا ، ولكن خصومته مع رفْرز لا تسوّى . ولذا فإنه يترك كلَّ أمواله لجين آير بدلاً من قسمتها قسمة عادلة بين بنات أخيه سِنْجن رفْرز. أي إن تاريخ عائلة جين حافل بالمنازعات والزيجات الفاشلة قبل أن تكتشف المثال المثير الذي تقدمه الرواية عن الزواج السيئ ، ألا وهو زواج إدورد روچستر الذي أخفي أمره كل ذلك الوقت من برِثا ميسن من جمايكا .

سُمِّي إدورد فيرفاكْس روچستر على اسم رجل البلاط الشهير في فترة عودة الملكية الذي كان من قادة القوات البرلمانية [في الحرب الأهلية] وعرف بالخلاعة . (لكن روچستر على مستوى رمزي آخر هو "الصخرة" الصلبة التي يمكن لجين أن تقيم حياتها عليها ، وليس "القصبة" القابلة للانكسار أو "النهر" الذي يمكن أن تغرق فيه) . وكان سلفه دامر دي روچستر قد مات في ساحة المعركة في مارستن مور أيام الحرب الأهلية . أما اتّحاد آل روچستر المؤيدين للملكية مع آل فيرفاكْس فلا بدّ أنه حدث منذ وقت ليس بالبعيد لأن مدبّرة المنزل في ثورنفيلد هول التي هي في أغلب الظن قريبةٌ جار عليها الزمن هي السيدة فيرفاكْس . وترى هذه السيدة أن من المناسب أن تذكّر جين ، وهي التي انضمت مؤخرًا إلى خدمة السيد روچستر ، بأن "السادة الذين هم من طبقته ليسوا معتادين على الزواج من مربيات أطفالهم"(٣٩). وسرعان ما تستنتج جين أنه ينوي الزواج من بلانْش إنگرم (وهي ابنة أحد حملة ألقاب النبالة وتحمل اسمًا فرنسيًّا شائعًا بين بنات طبقتها "وذلك لأسباب عائلية أو ربما سياسية ، لأن طبقتها وعلاقاتها الاجتماعية تناسبه" (٢١٥) . وهي ترى أن الجانبين يتصرّفان حسبما تمليه عليهما الأفكار والمبادئ التي زرعت فيهما منذ طفولتهما : "فكل أفراد طبقتهما يعتنقون هذه المبادئ" (٢١٦) . ولكن درجة الاستهتار التي بلغها آل روچستر في تطبيق مبدأ الزواج الأرستقراطي لم تخطر على بال جين . فقد أرسل إدورد ، وهو الابن الأصغر ، إلى جمايكا حيث كان

السيد ميسن ، صديق أبيه القديم ، يملك مزرعة للسكّر . وقد بارك الجميع زواج إدورد من بِرثا ميسن رغم معرفتهم بوجود قدر من الجنون الوراثي في عائلة ميسن . (توصف بِرثا بأنها "كْرِيول" ، وهذا يعني أنها وعائلتها من المزارعين البيض ، ولكن أصلها العرقي المزدوج هو الذي يعزى له الجنون)(٤٠). وعندما يرى روچستر بِرثا للمرة الأولى فإنها تكون غادة مجتمع جمايكا . ومن المعروف لدى القراء أن برونتي لم توضح القول في مسألة انحدار بِرثا نحو الجنون بعد الزواج ، وهو ما يؤدّي إلى حبسها في ما يشبه السجن في ثورنفيلد . وهي تحاول في أوقات مختلفة أن تقتل جين وروچستر وأخاها رچرد ميسن ، وتنجح في النهاية في حرق المنزل . وتلاحظ جين قبل أن تعلم بوجود بِرثا أن العلاقات القائمة بين زوّار سيّدها في ثورنفيلد "تدور حول الموضوع نفسه – التودُّد ، ويبدو أنها ستنتهي بالكارثة نفسها – الزواج" (٢٢٧ – ٢٢٨) . ورغم ما في هذا اللعب على معنى كلمة catastrophe من روح الدعابة ، وهو المعنى البريء الذي يدلّ على حلّ عقدة المسرحية ، فإن المغزى واضح ، وهو أن الزواج فيما يبدو هو في كل الأحوال "كارثة" .

لا غرابة إذن إذا ما وجدنا جين (اليتيمة التي خلَّفها زواجٌ بين آل آير وآل ريد ) تدخل عالم الرواية على أنها منبوذة . وعندما يذكِّر هنري تِلْني كاثرن مورلند في رواية **نورثانگر أبي** بأنها إنگليزية فإنها يفترض التزامها "بالشخصية الوطنية" ، وهي شخصية مستقرَّة أفسدتها الميول القوطية الطارئة . وما عليها في نظر هنري إلاّ أن تلجأ إلى "عقلها" وقدرتها على "ملاحظة" الأمور لتراها على حقيقتها ثانية . ولكن النزعة القوطية عند كاثرن تَبْهَتُ إذا ما قورنت بالتخيلات المعذّبة عند جين آير التي تخفي نفسها عن عائلتها المتبنّاة وتتساءل عن حقيقة هويتها من أساسها . وهي تشعر بأنها "طفلة مسروقة غيّرت هويتها" ، "كأنها من عالم الجنيّات أو العفاريت" ، وبأنها "ضحية الحضانة" وأنها "لا تمتُّ بنسب" إلى

العائلة التي ترعرعت فيها أو التي أتت إليها في مدرسة لوود (٤٦ ، ٤٨ ، ٩٨) . وتعيدنا رواية **جين آير** ، من حيث هي رواية ذات نزعة نسوية ، إلى الفكرة التي جاءت بها ميري ولستونكرافت قبل نصف قرن في كتاباتها ، ومنها روايتها غير المكتملة **مظالم النساء**[س] (١٧٩٨) ، وهي الفكرة التي تقول إن النساء لا وطن لهنّ ما دمن محرومات من الحقوق السياسية[٤١]. ولكن جين تحرم من حقوقها وهي في سن العاشرة ضمن عائلتها لأنها طفلة وليس لأنها امرأة ، وهي كذلك قارئة نهمة وإن افتقرت إلى الفطنة ، وتمكّنها معرفتها بكتاب **التاريخ الروماني**[ش] لأولفر گولدسمث من أن تعطي لابن خالها جون دور نيرون أو كاليگولا ولنفسها دور العبد الثائر[٤٢]. ونحن نستطيع أن نرى وراء الظلم والاضطهاد الذي يملأ الصفحات الأولى من الرواية التنشئة التي تتميز بها الطبقة الوسطى التي تتغذى على الكتب الكلاسيكية المصفوفة على رفّ الكتب الخاص بالسيدة ريد وعلى قصص الجنيّات والقصص التراثية التي يرويها الخدم . وهذه التنشئة تقوّي عزم جين على ألاّ تصبح فقيرة ولا أن تفقد انتسابها إلى طبقتها (ولولا هذه العزيمة لأرسلت للانضمام إلى أقاربها من آل آير في ماديرا . فالسيدة ريد تفترض بسبب جهلها أن آل آير ليسوا أهلاً للاحترام) . والكتب التي قرأتها جين في طفولتها ترسلها (في الخيال) إلى بلاد بعيدة رغم رفضها الذهاب إلى ماديرا . وهي تجلس "كالتركي ، واضعة ساقًا على ساق" مختبئة على المقعد المحاذي للنافذة (٣٩) . ويتشرّب ذهنها بأوصاف الطيور البحرية القطبية في المجلّد الثاني من كتاب تومَس بوِك **تاريخ الطيور البريطانية**[ص] . وتتكرر المشاهد النرويجية المتجمدة والمحيط القطبي في الرسوم التي يضمها كتاب بوِك في مخيّلتها ثم في المناظر البريّة

---

س *The Wrongs of Women*

ش *Roman History*

ص *History of British Birds*

والبحرية الكئيبة التي ترسمها فيما بعد بالألوان المائية(٤٣). ومن الممكن وصف اللوحات المرسومة بالألوان المائية التي ترسمها جين بأنها صور للذات في فضاءٍ قطبي أبيض ، في منطقة جغرافية من صنع الخيال بعيدًا عن ريفها الإنكليزي بعدًا يجعلها لا تكاد تصلح للحياة البشرية .

على أن هناك نوعًا آخر من الجغرافية في الرواية لا تفهمها جين الشابة بعد. فهي تجد نفسها في كل مرحلة من مراحل حياتها مختارةً للمضيّ في رحلةٍ مقدَّرة لها مسبقًا بحيث تتكشّف هويتها الحقيقية بالتدريج فيما يمضي خيالها بنسج صيغٍ خيالية من ذاتها . والتسلسل الذي تتبعه أسماء الأماكن في قصتها ، وهي گيتسهد Gateshead ، ولُوودُ Lowood ، وثورنفيلد Thornfield ، ووِتْكْرُس Whitcross ، وفِرنْدين Ferndean ، توحي بنوعٍ من رحلة الحاجّ pilgrim's progress .[ض] وعليها أن تعاني في كل مرحلة من عذابات روحية تبدأ بمحنتها في الغرفة الحمراء في گيتسهد ، وتنتهي بمشاهد الإغراء ذات العواطف العارمة بينها وبين روچستر ورڤرز . فقصة جين تجري على غرار قصة رحلة بَنْيَن في خلفية رمزية تكون هي إنكلترة ولا تكون . وبعداها الزماني والمكاني هما من صنع الخيال لأنه لا التسلسل الزماني ولا الطوبوغرافي متّسقان . والتاريخ ١٨٠٨ الذي نستنتجه من حقيقة أن سِنْجِن رڤرز يهدي جين نسخة من الطبعة الأولى من كتاب **مارميون** لسكُت الذي ظهر حديثًا لا يتّفق والأجزاء الأخرى من أحداث الرواية . فعندما تُرسَل جين إلى لوودُ تقول إنها "أنعشت ذاكرتها بخريطة إنكلترة" (١٢٠) ،

---

[ض] إن كان لنا أن نقدّر ما يعنيه المؤلِّف هنا فقد نقول إن Gateshead تشير إلى وجود بوّابة للعبور إلى Lowood ، وهذه غابة ترمز إلى عالم مجهول فيه حقل من الأشواك Thornfield ، يتبعه عبور إلى منطقة أخرى Whitcross بعد مرحلة عذابٍ (cross = يعبر + صليب) ، وتنتهي الرحلة بالوصول إلى Ferndean الذي ربما يعني شيئًا أشبه بالجنة (Fern = خنشار) . أما "رحلة الحاج" فتشير إلى كتاب بَنْيَن الذي تناوله المؤلف في فصلٍ سابق .

ولكن التفاصيل الدقيقة التي تروي أزمان الرحلات وأمكنتها بواسطة عربات النقل لا يمكن تطبيقها على أي خريطة(٤٤).

تحصل جين على أوّل درسٍ في التاريخ الإنگليزي بُعَيد وصولها إلى مدرسة لووُد . والبنات هناك يدرسن حكم الملك چارلز الأوّل ، ولكن جين لم تكوّن رأيًا بخصوص الحرب الأهلية بعد ، فتنقل رأي هِلِن بيرنز المتّزن ذي النزعة الملكية :

كنت أتساءل كيف يمكن لرجل يرغب في فعل الصواب أن يتصرّف بمثل ما تصرّف به چارلز الأول أحيانًا من بعدٍ عن العدل والحكمة . وفكّرت أن من المؤسف لملك بمثل استقامته وإحساسه بالواجب ألاّ يرى شيئًا سوى الامتيازات التي هي من حقّ الملك . ليته نظر إلى أبعد من ذلك ورأى وِجْهَةَ ما يدعونه بروح العصر ! ومع ذلك فأنا أحب چارلز – أحترمه – وأشفق عليه : ذلك الملك القتيل ! ... كيف تجرّأوا على قتله ؟ (٨٩) .

تأخذ هِلِن التي تدعو إلى التسليم الرواقي بما يأتي به الدهر وبالغفران المسيحي موقفًا أشدّ توازنًا من قتل الملك من موقف جين أوستن مثلاً في كتابها **تاريخ إنگلترة** . والقطعة نموذج على القدرة على الحكم الحصيف الذي تحتاج البطلة لأن تتعلّمه بعد التمرّد الغاضب في گيتسهد . ولكنها تبدو كأنها من قبيل الاستطراد إلى أن تقع جين تحت تأثير روچستر الذي يذكّر اسمه (كما رأينا) بجانبي الصراع في الحرب الأهلية . وأسلوب التودُّد الذي يستخدمه روچستر مع بلانش إنگرم هو من غير شك أسلوب البطل الفارس ، أسلوب "من يبدو عليه عدم الاكتراث ويختار أن يُلاحَق لا أن يلاحِق ، ويكون بعدم اكتراثه آسرًا وبكبريائه لا يقاوم" (٢١٤) . وتؤدّي بلانش دورها بأسلوب الفرسان هي الأخرى : "كان يبدو عليها الاستعلاء هذه الليلة . وكان يبدو أن القصد من كلماتها وحركاتها أن تستثير

الإعجاب الشديد لدى مستمعيها . كان من الواضح أنها تسعى لأن تظهر أمامهم بمظهر الشخص المدهش الذي لا يحول دونه حائل" (٢٠٨) .

ينتمي سلوك بلانش مثلما ينتمي اسمها من وجهة نظر القرن التاسع عشر إلى طبقة الوِگز الأرستقراطية ذات الثقافة الفرنسية . وما يميز بلانش عن سلِين ڤاران الممثلة التي كانت عشيقة روچستر الفرنسية وأم أديل التي يتولّى أمرها (وكانت له عشيقات أخريات في ألمانيا وإيطاليا) ، ليس هو سلوكها أو أخلاقها بل ثروتها وطبقتها . وتجد جين في شخصية أديل "قدرًا من السطحية ربما ورثتها من أمِّها ، وهي سطحية لا يستسيغها العقل الإنگليزي (١٧٦) – وهذا تمييز يذكِّرنا بما يدعوه السيد نايتلي "برهافة الإحساس الإنگليزية" ، ولكنه تمييز عبّرت عنه شارلُت برونتي على عادتها بعبارات ذات دلالات عرقية كريهة . وهذا التمييز ينطبق على بلانش إنگرم رغم أن بلانش تأتي إلى ثورنفيلد لا بصفة يتيمة فرنسية تحتاج إلى مربية إنگليزية بل باعتبارها واحدة من مجموعة من الضيوف الذين منهم سيدةٌ تحمل لقبًا من ألقاب النبالة ، وقاضٍ من القضاة المحلّيين ، وضابطٌ في الجيش ، وعضوٌ في البرلمان . ومن الواضح أن هذه المجموعة ذات اهتمامات سياسية مشابهة لاهتمامات مضيفهم ، وهي اهتمامات لا تطلعنا عليها المؤلِّفة : إذ لا نسمع إلا أن "الكولونيل دِنْت والسيد إشتن يتجادلان في القضايا السياسية وأن زوجتيهما تصغيان" (٢٠٥) . والسخرية التي توجهها جين "لميول السيد روچستر الأرستقراطية" وإلى "أجوبته المتطرفة ذات التوجّهات الجمهورية" تبيّن لنا بما لا يدع مجالاً للشك أنه وأصدقاءه يمثلون طبقة الوِگز الأرستقراطية ، وهذا استنتاج نراه متضمنًا بصلات روچستر بجزر الهند الغربية ( ٣٠٨) .

إن تنامي الحبّ بين جين وروچستر هو من أفضل الأمثلة في الرواية الإنگليزية على قصة رومانس جنسية تجمع بين فئتين اجتماعيتين متباعدتين تقوم على أساس تجاذب الأضداد من الناحيتين الاجتماعية والتاريخية . ويستند عمق

التناقض الظاهر بين العاشقين على إحساس جين بالإقتلاع النفسي الذي تعود أصوله إلى طفولتها ، وذلك في رواية يتَّخذ فيها تمثيل فكرة الآخر بعدًا عالميًا وعرقيًّا يتراوح ما بين زواج روچستر الأول في جمايكا إلى رحلتي جين الخياليَّتين إلى تركيا والقطب الشمالي . وتأخذ ابنة القسّ اليتيمة على عاتقها لعب دور "عروس" السيد روچستر ذات الأصول "الشعبية" (٣٠٨) . فإن كان هو من طبقة الفرسان ، فهي پيوريتانية ذات مظهر "عاديّ يذكّرنا بطائفة الكويكرز" وذات "حمية دينية جامحة" (٢٨٧ ، ٣١٠) . وهو يحبّ أن يتأنّق في الملبس وأن يمثل دور الأمير الشرقي ودور قاطع الطريق الذي حكم عليه بالإعدام في "الحزازير" التي يلعبها مع بلانش ، ثم أن يتخفّى بزيّ قارئ البخت ، بينما تجسّد نظرتها المباشرة الصريحة "ذروة الإيمان والصدق والتفاني" (٣١٠) . وهو ليس لديه ما يمنعه من الزواج من اثنتين أو من محاولة خداعها ؛ أما هي فلديها من نفاذ البصيرة ما يمكّنها من اختراق أقنعته رغم أنها لا تتمكن من معرفة سرّ زواجه من برِثا . وعندما تهرب أخيرًا من ثورنفيلد فإنها تحسّ بأنها ذاهبة إلى المشنقة وأنها – مثل چارلز الأول عند هلِن بيرنْز – لن تشفع لها استقامتها ولن ينفعها إحساسها بالواجب لكي ترى ما هو بانتظارها .

إن من أقرب أحداث الرواية شبهًا برحلة الحاجّ مغادرة جين لثورنفيلد ، وهي حادثة يدعو لها صوتٌ خارق للطبيعة وتنتهي بالتئام شملها مع عائلتها على نحو أقرب إلى المعجزات . وهي تهرب من روچستر لتجد نفسها وهي يتودّد لها سنْجِن رڤرز ، القسّ الريفي والقدّيس الپيوريتاني الذي هو أيضًا ابن خالتها . وبينما كان روچستر ينوي غوايتها لقبول وضعٍ تكون فيه هي الزوجة الثانية فإن ما يسعى إليه رڤرز هو زواج مصلحة ، وليس زواجًا قائمًا على عاطفة الحب أو يمكن أن يؤدّي إلى الحصول على الخلَف . كان زواج روچستر من برِثا قد قصد منه العودة بالثروة من المستعمرة إلى إنكلترة ، بينما يسعى رڤرز إلى تصدير

الروحانية التبشيرية إلى الهند ، ويقول لجين إن من واجبها مساعدته . ولو ظلّت جين تشعر بأنها "جوّالة على سطح البسيطة" (٢٠٦) لقبلت عرضه .

وما تلاحظه جين في رِفرز هو تلك الحمية الوطنية المضحّية بالذات التي يتّصف بها الجيل الجديد من الإمبرياليين البريطانيين . فهو يكره حفلة عيد الميلاد التي تعدّها احتفالاً بلقائها بأبناء خؤولتها من جديد ، فمن شأنه – بحسب الأفكار التي تدور في رأسها ، "أن يفضّل جبال الهملايا ، وغابات كافر [في جنوب أفريقيا]، بل حتى مستنقعات غينيا التي تنتشر فيها الأمراض" (٤١٩) . وهو يعتبر نفسه "غريبًا عن موطنه" ، أما إحساسها "بالحب الشديد الذي يكنه لوطنه" (٣٨٠ ، ٤٢٦ – ٤٢٧) فيدلّ على نموّ وطنيتها هي ، وهي وطنية تعود جذورها إلى محاولة روچستر جعلها زوجته الإنكليزية . والليلة التي تجري فيها خطوبتها (الزائفة) عندما "شعَّت ليلة من ليالي الصيف على إنكلترة" (٢٧٦) وتحاضنت هي وروچستر تحت شجرة الكرز العتيقة على صوت العندليب هي لحظة من لحظات العودة إلى الوطن حتى ولو انشقَّت الشجرة إلى نصفين بسبب البرق بعد ذلك مباشرة . وروچستر يبدأ طلب يد جين بالتهديد بإرسالها لتصبح مربية في بيت آل أوگول الساكنين في منزل بِتَرنَت لُجّ في آيرلندة . فتجيب جين التي لا تلاحظ مزاح روچستر بقولها إن الرحلة ستشكّل حاجزًا "يحجب عنها إنكلترة وثورنفيلد" كما يحجبه (٢٧٩) . وفي اليوم التالي يقول روچستر لأديل إن جين هي من "بلاد الجنيّات" (٢٩٦) ولكنه يؤكد أنه لن "يستبدل سراي السلطان التركي كله بهذه الفتاة الإنكليزية ذات الحجم الصغير" (٢٩٦ – ٢٩٧) .

لربما رغب روچستر بالاستعاضة عن زوجته ذات الأصل المختلط بزوجة ذات دم إنكليزي خالص بعد أن اتَّخذ لنفسه عشيقة أوروبية(٤٥). فقد قضى عشر سنوات بعد عودته من جمايكا وهو يتجوّل في أوروبا يغازل نساء من الطبقة الأرستقراطية الأوروبية . وتحدّث عن سِلين ڤاران وكيف أخرجت "الذهب

الإنكليزي" بسحرها من "جيب سرواله البريطاني" (١٧٠) ، وكيف أنه أتى بابنتها لتترعرع "على التربة الصالحة الموجودة في "الجنينة الريفية الإنكليزية" (١٧٦) . ولكنه يحتفظ بفيلا في جنوب فرنسا يرغب في اصطحاب جين إليها بعيدًا عن عيون الرقباء . وعندما تغادر جين ثورنفيلد فإنها تكون على ثقة من أنه سيعود إلى أماكنه المعهودة في أوروبا لأن السفر وإقامة العلاقات الجنسية غير الشرعية جزء من نمط الحياة التي يحياها[٤٦]. ولكنه ينفر من صحبة الزمرة التي كان يرافقها من الطبقة الحاكمة ، وينأى بنفسه (كما تفعل جين خلف ستارة النافذة في بين السيد ريد) ، ويسكن في بيت منعزل في فيرنْدين ، وهو بيت رطب خفيض السقف يقع وسط غابة كئيبة . وفي النهاية تعود جين إلى حبيبها الأعمى المقعد في بيت لا تستطيع التجول في التلال من حوله ولا أن تنظر من سور سطحه إلى المناظر الفسيحة كما كانت تفعل في ثورنفيلد . وهكذا نجد أن الريف الذي امتد إلى مسافات لا تصدّق قد تقلّص الآن وغدا مجرد بيت منعزل لا يقيم أحدٌ من حوله وزنًا لصاحبه السيد روچستر أو لعروسه .

على أن حياتها في فيرنْدين هي بمثابة العودة إلى الوطن والعودة إلى الوضع السليم . فجين تأتي لروچستر بثروة كاريبية ثانية بسبب خالها الماديري الذي له صلة وثيقة بطبقة المزارعين الجمايكيين . وانحصر عالم روچستر في فيرنْدين عقابًا له على تحلّله ، وكان قبل تحوّله إلى حالة التوبة قد عبّر عن سخطه وجأر بالشكوى على غرار أيوب :

"أحسب أنك تعتبرينني ملعونًا كافرًا ... نعم ، أنا ارتكبت المعاصي : كنت سألطّخ وردتي البريئة – وأتنفّس الخطيئة على نقائها غير أن القدير اختطفها منّي ، فكدتُ ألعن ما فعل من تمرُّدي وكبريائي . فتحدّيت الإرادة الربّانية بدلاً من الخضوع لها . لكن العدالة الربّانية مضت في طريقها . ولاحقتني المصائب . وأجبرت على المرور من وادي ظل الموت وعقابه شديد . وأصابتني إحدى

عقوباته فأذلتني إلى الأبد . أنت تعرفين أنني كنت شديد الاعتزاز بقوّتي . لكن أين هي الآن بينما أنا مضطرّ لتسليم هذه القوّة للغرباء كما يسلّم الطفل ضعفه لغيره ؟ على أنني لم أسلّم بأن يد الله هي التي وجّهت لي ما لقيت من العقاب إلاّ مؤخرًا – مؤخرًا فقط يا جين" . (٤٧١)

والعمى الذي أصابه هو عمى شمشون الذي وجد نفسه هو الآخر يقوده الغرباء . ولكن وصول جين إلى فيرنْدين يعيده إلى أيادٍ إنكليزية مألوفة . فهي تعيده بعنايتها به إلى حالة السعادة وإلى قوّة البصر ، وتعطيه بزواجها منه البنين رغم أن الرواية لا تهتمّ بالبنين أو بمستقبلهم . ومع ذلك فإن جين تستمتع بما تمنّاه قلبُها (حياتها في إنكلترة وحبيبها السيد روچستر) وتبقى شاعرة بنوعٍ من الاغتراب في هذا الاستمتاع ، وذلك كما يتبيَّن من لهجة اعترافها الغريبة عندما تقول : "عزيزي القارئ : لقد تزوَّجته" (٤٧٤) . لقد أصبحت سيدة فيرنْدين ، مع أن عالمها قد صغر بعد احتراق ثورنفيلد حيث حلمت بالزواج من معشوقها الأرستقراطي . وهناك قدر من الغموض في خاتمة رواية **جين آير**، وهو غموض يمهّد لرواية **ڤيليت** آخر روايات برونتي (التي ستدرس في الفصل العاشر) ، وهي رواية اعتراف ترويها امرأة إنكليزية تبقى عزباء وتختار العيش فيما وراء البحار .

## كرومْول الشمال

بما أن أول رواية كتبتها شارلُت برونتي ، وهي رواية **الأستاذ** ، لم تنشر في حياتها ، فإن من حقِّنا أن نقول إن إليزابث گاسكِل التي كانت تكبرها بستّ سنوات ، هي التي أدخلت تصوير الطبقة الصناعية الشمالية والطبقة العاملة في مانچستر إلى الرواية الإنكليزية . وقد أتبعت أول رواية لها عن مانچستر ، وعنوانها **ميري بارتن** (١٨٤٨) برواية **الشمال والجنوب** حيث توحي الحبكة الغرامية في

الرواية بتوحيد الانقسامات الجغرافية والطبقية (العنوان وضعه چارلز دكنز عندما سلْسلت الرواية في مجلّته المعنونة *Household Words*) . والموضوع الذي تتصبُّ فيه أحداث الرواية هو الموازنة بين عالم الصناعة الشمالية القاسي وعالم الجنوب "الأرستقراطي" المتنعّم .

وكانت گاسْكِل قد صوّرت قبل ذلك الطبقة المتوسطة اذات الأصول الكريمة وقد تعرّضت للمصاعب في كتاب **كرانفُرد** الذي يضمّ مجموعة متصلة من القصص التي تذكِّرنا بكتاب **قريتنا** لمِتفُرد. وفي كرانفُرد لا نجد التعارض الجغرافي بين الشمال والجنوب ، بل نجد مجموعة من النساء اللواتي يحظين بالاحترام بعد أن تقدّمت بهنّ السنون ، ويعشن على مصادر دخل اضمحلّت في بلدة صغيرة تبعد مسافة عشرين ميلاً عن مدينة درمبل ، مركز "صناعة القطن الفظيعة" ، وهي إحدى المدن التي ترمز بها في عالمها الروائي إلى مدينة مانچستر(٤٧). وتتباهي نساء كرانفُرد بصلاتهن بعلية القوم – "نحن جميعًا أرستقراطيّات رغم فقر بعضنا" (٣) . ومَثَلُهن الأعلى في السلوك هو المَثَل الذي تعبّر عنه رسائل اللورد چسترفيلد . والشخصيتان الرئيستان ، هما الآنسة جنكنز والآنسة ماتي ، ابنتا القسّ المتوفّى . وعندما يفلس البنك الذي استثمرت فيه الآنسة ماتي أموالها فإنها تلجأ إلى نوع من التجارة المخصَّصة لعلية القوم ، مثل بيع أنواع خاصة من الشاي ، للحصول على ما يكفيها من الدخل . لكن أخاها الذي كانت أخباره قد انقطعت عنها يعود فجأة من الهند وينقذها من انحدارها المؤقت إلى مستوى تكون فيه صاحبة دكّان . وهو ليس "ثريًا كالنابوب[ط]" ، ولكن الآنسة ماتي تتمكّن بسبب نشاطه التجاري في الشرق من أن تعود إلى "حياة الطبقة الراقية في كرانفُرد" (٢١٧) .

---

[ط] nabob : ثري هندي أو أوروبي في الهند .

تبيّن العبارات المضوعة بين علامات اقتباس كيف أن گاسكِل تحوّل لغة الطبقة الراقية إلى عبارات تدافع بها الطبقة عن نفسها مدعومة – إن صحّ التعبير – بإبرازها عن طريق علامات الاقتباس . وتعتمد يوتوبيا الطبقات الوسطى في كرانفُرد على رفض هذه الطبقات الاعتراف بوجود جيرانها من الطبقات الدنيا باستثناء أصحاب الدكاكين والخدم . أمّا في **الشمال والجنوب** فليس لدى مارگرت هَيل مثل هذه الدفاعات . ونجدها في هلستون في هامپشر ، حيث يعمل أبوها قسًّا ، وقد لجأت إلى العزلة دون أن تفعل شيئًا للتخفيف من تعاسة القرية وتأخرها (باستثناء بعض الزيارات التي تقوم بها لتقديم العون لبعض الأكواخ الواقعة في أطراف القرية) . وهي لا تنفِّذ عزمها على أن تعمل مدّرسة في مدرسة القرية رغم لوم أبيها لها . وعندما تنتقل العائلة إلى قرية مِلْتن الشمالية فإن السيدة ثورنتن ، التي تتصف بالتعصب الشديد ، تعتبرها وليدة سيئة "للبلدات الأرستقراطية" وتصفها بأنها تتحدث كما لو أنها "ابنة دوق" وأنها لا تصلح إلا "لاصطياد الأزواج" (٨٩ ، ٢٢٥) .

غير أن السيدة ثورنتن هي أمُّ لأغنى صناعيٍ في مِلْتن ، والبعد الاجتماعي الذي يفصل بين آل ثورنتن وآل هَيل – مثل غيره من الانقسامات الطبقية في رواية **شيرلي** (١٨٤٩) لشارلُت برونتي – تعود أصوله إلى الانقسامات التي حدثت في الحروب الأهلية ، وإلى الانقسامات بين السكسون والنورمنديين قبل ذلك . وقد لاحظت گاسكِل في كتابها **حياة شارلُت برونتي** أن بلدة وست رايْدنغ في يوركشر كانت مليئة بأحفاد من خدموا "تحت إمرة كروموِل في دنبار ، ويعيشون على الأراضي التي احتلّها أجدادهم آنذاك ... وليس هناك أي مكان في إنگلترة ظلت ذكريات الكومنولث التقليدية والمحببة إلى النفس تتردَّد كل هذه المدَّة"(٤٨). فقد ظلت الولاء لأولى الرؤوس المستديرة كامنًا تحت التوجهات الجمهورية لدى هآيرم يورك ، المالك الذي ورث أراضيه أبًا عن جدٍّ في رواية **شيرلي** ولدى يورك

هنسْدِن مالك الطاحونة في رواية **الأستاذ** . ويباهي كل من يورك وهنسْدِن بجذورهما السكسونية مثلما يتحدث جون ثورنتن في رواية **الشمال والجنوب عن** "دمه التيوتوني" (٤٠٧) . ويعبّر ثورنتن بصراحة عن إعجابه بأولفر كرومولِ ، ويقول لمارگرت إن "كرومولِ كان يمكنه أن يكون صاحب طاحونة من الطراز الأول ... وبودّي لو أنه كان بيننا ليخمد هذا الإضراب لنا" (١٤٦)[٤٩]. ويستمدّ ثورنتن معتقده السياسي من أجداده "التيوتون" ويؤيد الحكم الإقليمي الذي ساد تحت حكم الممالك السبعة السكسوني بعيدًا عن حكومة لندن البعيدة التي جاء بها النورمنديّون .

وعندما يتحدّث ثورنتن عن كرومولِ بقوله إنه يصلح لأن يكون صاحب طاحونة من الطراز الرفيع تجيبه مارگرت ببرود قائلة :"ليس كرومولِ بطلاً في نظري" (١٤٦) . فهي حفيدة السير جون برِسفُرد ، وهو عضو في البرلمان عن مقاطعته الريفية ، نستطيع الجزم بأنه توري ذو نزعة ملكية من العبارة التي ينطقها عندما يشرب نخبًا "من أجل الكنيسة والملك ، وليسقط البرلمان المبتور"[ظ] (٥٠) . وقد تزوجت الخالة شو ، خالة مارگرت ، لواءً في الجيش وأخذت تعيش حياة الطبقة العليا في لندن ، بينما بقيت أمّها تعيش حياة كرام المحتد الفقراء بسبب زواجها من القسّ الدكتور هَيل . وبما أن مارگرت ترعرعت في البيت الملحق بالكنيسة في هلستون ومع بنات خالتها في شارع هارلي فإنها تكون قد خبرت قطبي الوجود الراقي . أما ابنة خالتها إيدث فقد تزوجت من ضابط اسكتلندي ، ويتقدم أخوه لخطبة مارگرت . وهذا الأخ هو المحامي الطموح هنري لِنُكْس .

---

[ظ] لم يكن انتخاب برلمان جديد في أثناء الحرب الأهلية في إنكلترة ممكنًا ، وتساقطَ أعضاؤه الأصليون فلم تبق منه أعداد كافية تمثّل مختلف فئات الشعب ، ولذلك سمّي بالـ Rump Parliament ، أي الذي لم تبق منه سوى مؤخرته إن شئنا الترجمة الحرفية .

ويعبّر رفضها لهذا الزواج الثاني الممكن عن كرهها لقيم المدينة ، وتسير على خطى أمها وأخيها عندما تتحدّى تقاليد طبقتها وعائلتها .

لم تفعل السيدة هَيل شيئًا أكثر من أنها تزوّجت قسًّا ضد نصيحة عائلتها . أما ابنها فردرك فهو خارج على القانون يعيش في المنفى . وكان في السابق ضابطًا من ضباط البحرية أدين بتهمة التمرُّد . وهو الآن يخدم في الجيش الإسباني. وقد فشلت مساعي مارگرت لاستعادة سمعته ، ولذا فإنه ينتهي به الأمر بالتخلّي عن هويته الإنگليزية ويتزوج من كاثوليكية إسبانية ويقول إنه يرغب في التخلّي عن أصله الإنگليزي وإنه لن يقبل بالعفو مهما كانت الظروف (٤١٣) . ويماثل تمرّد فردرك على الدولة تخلّي الدكتور هَيل عن الانتماء إلى الكنيسة الإنگليزية ، بحيث يصبح انتماء العائلة التقليدي إلى الطبقة الراقية التورية في حالة انهيار كامل . وتؤدي أزمة الضمير التي يمرّ بها إلى التخلّي عن أبرشيّته (وما تدرّه عليه من دخل) وينتقل إلى مِلْتن حيث يحصل على قوته بالعمل مدرّسًا خاصًا لجون ثورنتن الذي يعتبر تعلّم اللغات والآداب الكلاسيكية جواز سفر له للدخول في عالم الطبقة الراقية الذي كان قد استبعد منه .

وهكذا نجد أن آل ثورنتن وآل هَيل يمثّلون انزياح طبقة من محلّها وحلول أخرى محلّها . ومما يثير القلق العميق لدى مارگرت الإحساس بالقوّة الذي تجده عند ثورنتن وبقية أصحاب المصنع بينما يتظاهر هو وأمه بأن طبقة السادة والطبقة الأرستقراطية لم تعد لهما فائدة . وتباهي السيدة ثورنتن في غمرة كبريائها المستمدّة من انتمائها إلى الطبقة الوسطى بقولها :

"اذهبْ أينما شئت – لا أقول في إنگلترة وحدها بل في أوروبا – وهناك ستجد أن اسم جون ثورنتن من مِلْتن معروف ومحترم بين رجال الأعمال" . ثم تابعت بلهجة احتقار : "أبناء الطبقة الراقية لا يعرفونه طبعًا . فالسيدات والسادة

الذين ليس لديهم ما يفعلونه لا يتوقّع منهم أن يسمعوا برجل صناعة من ملتن إلاّ إذا أصبح عضوًا في البرلمان أو تزوّج من ابنة لورد" (١٣٤) .

وبالرغم من رغبة ثورنتن بالحصول على تعليم كلاسيكي فإنه يبقى متمسّكًا برأيه القائل "إن الإنسان في نظري أعلى وأكمل من الجنتلمان" (١٩٥ - ١٩٦) ، ولكن لا هو ولا أمه يمكن أن يستهجن زواجه من ابنة لورد .

وعندما تنتقل مارگرت من نيُو فورست إلى ملتن الشمالية فإنها تشعر بمرض جسماني ، بشيء من "غيبوبة اليأس" الذي تتنفّسه مع هواء المدينة الملوَّث :

ملأ الهواء الثقيل المشبع بالدخان غرفة نومها التي تحتل البروز الطويل في الجهة الخلفية من البيت . وكانت النافذة الموضوعة على جانب المستطيل تطل على الجدار الأصم لبروز آخر لا يبعد عنها أكثر من عشرة أقدام . وقد بدا ذلك البروز من خلال الضباب كأنه حاجز عظيم يحجب عنها الأمل (٧٥) .

وقد تجاهل الصناعيّون الذين أعماهم الزهو والاحتقار الذي يشعرون به للعمال الثمَنَ الإنساني لعملهم وقوّتهم . غير أن مارگرت تصبح أقرب إلى العاملة الاجتماعية ، وتجد أنها تتحرك بسهولة (على عكس ما كانت عليه في قريتها في هامپشر) بين الناس العاديين . وصداقتها لجسي هگنز ، عاملة المصنع التي تعاني من مرضٍ قاتل أصاب رئتيها ، صداقة تقوم على الإحساس بالمساواة وليس على أساس الإحسان الديني . الناس يموتون في كل مكان من حولها - إذ يموت في فترة الأشهر الثمانية عشر التي تستغرقها القصة ما لا يقلّ عن سبعة وفيات تُسرد بالأسلوب الفكتوري الأصيل - ولكن حضور شخصية مارگرت يزداد . وعندما يحاول حشد من العمال المضربين أن يخترقوا باب المصنع فإنها هي وحدها التي تظهر البطولة والحضور الذهني رغم أنها تشعر أيضًا "بشعور عميق من الخجل" لتعرّضها "لنظرات كل تلك العيون التي لا يرفّ لها جفن" (٢٢٩) . ويمزح

عرّابها، الأستاذ في جامعة أوكسفرد ، معها بقوله إن مِلْتن قد حولتها إلى "ديمقراطية" و"مناصرة حمراء للجمهورية" و"اشتراكية" (٣٩٧) . أما ما تجده مِلْتن الشمالية فيها فهو "حسن تربيتها" ، أو قل تلك الجرأة والاستقامة الارستقراطيتين اللتين تثيران الاحترام ، لا السخرية . ويصفها الدكتور دونَلْدسن (الأسكتلندي فيما نقدِّر) بقوله إنها "مخلوقة أصيلة" (١٥٠) ، ملمّحًا بذلك إلى القوّة التي تدعم مكانتها الاجتماعية بصفتها ابنة قسٍ سابق . واكتشاف من تكون مارگرت يشكّل الأساس الذي يمهّد لزواجها من ثورنتن فيما بعد .

من الواضح أن رواية **الشمال والجنوب** ،-خلافًا لروايات أوستن وبرونتي ، هي رواية تبحث في أمور عصرها وتحمل في طيّاتها دلالات سياسية . وهي تنتهي بالضرورة بزواج سياسي يقصد منه حل الانقسامات الوطنية التي فصلت الرواية القول فيها . وعندما يحين الوقت الذي يمكن لمارگرت أن تقبل فيه حبَّ ثورنتن يكون قد فقد انتماءه لطبقته بأن يجد نفسه على حافة الإفلاس بينما ترتفع هي بأن ترث ثروةً تتضمَّن أملاكًا في منطقة فقيرة من مِلْتن الشمالية وملكية مطحنة ثورنتن . وما تجلبه مارگرت معها إلى هذا الزواج هو "التربية" ، وقدرٌ جديد من رأس المال ، والاهتمام بأحوال الناس من جميع الطبقات . وما يجلبه ثورنتن هو المبادرة والقسوة في الأمور التجارية ، وهما الأمران اللذان كانا يدفعان إنگلترة في العهد الفكتوري قدمًا . غير أن القصة تنتهي قبل أن يتم الزواج فعلاً ، ولا نسمع شيئًا عن مستقبل العريسين . وقد علّقت إحدى صديقات إليزابث گاسكِل لها بقولها "إنها غير واثقة من أن مارگرت ستسعد مع ثورنتن رغم أنها على ثقة من أنه سيجد نفسه في نعيم"(٥٠).

لقد وُصِفَتْ رواية **الشمال والجنوب** بأنها "رواية **الكبرياء والهوى** الفكتورية"(٥١)، رغم أن گاسكِل كانت أوعى من أن تظن أن القضايا التي أثارتها روايتها يمكن أن تحلّ بسهولة . فروايتها **عاشقا سلفيا** (١٨٦٣) هي واحدة من عدد من روايات

العهد الفكتوري التي ظهرت فيما بعد والتي تبيّن فساد الرأي القائل إن الشعب يمكن توحيده بالزواج . ومالت روايات التودّد الإنكليزية الكبرى بعد **جين آير** و **الشمال والجنوب** إلى أن تنتهي بمشاعر الإحباط والحيرة ، بل حتى المأساة. وتصبح عبارة: "عزيزي القارئ ، لقد تزوجته" لازمةً مشؤومة في سياق روايتي جورج إليَت **مدلمارچ** و **دانيل ديروندا** ، ولا سيّما في روايات تومَس هاردي .

# هوامش الفصل الثامن

(1) Susan Ferrier, *Marriage, A Novel*, ed. Herbert Feltinek (London: Oxford University Press, 1971), 2.

(٢) انظر

Robert Miles, *Jane Austen* (Tavistock: Northcote House, 2003), 23, 121.

وراجع عن زواج العشرة

Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (London: Penguin, 1990), 217-53.

(3) Christopher Hill, *Puritanism and Revolution* (London: Panther, 1968), 352,

وهنا كان هل يستشهد بالكاتب هـ. ج. هابكك (Habakkuk).

(4) Thomas Holcroft, *Anna St. Ives*, ed. Peter Faulkner (London: Oxford University Press, 1970), 158.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٥) انظر

Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford: Clarendon, 1975), 85.

(٦) انظر

Donald J. Greene, "Jane Austen and the Peerage," in Ian Watt, ed., Jane Austen: A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963), 161-3; Miles. *Jane Austen*, 148.

(7) Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830* (London: Weidenfeld, 1987), 231.

(8) Charlotte Smith, *Marchmont*, 3 vols. (Delmar, NY: Scholars' Facsimiles. 1989), ii. 45.

(٩) حسب شهادة ابن أخيها :

J. E. Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen* (London: Macmillan, 1906), 83-4.

(10) Christine Alexander,ed., *An Edition of the Early Writings of Charlotte Brontë*, vol. i: *The Glass Town Saga, 1826-1832* (Oxford: Blackwell, 1987), 90, 124.

(11) Leslie Stephen, "Charlotte Brontë," in Barbara Timm Gates, ed., *Critical Essays on Charlotte Brontë* (Boston: Hall, 1990), 26.

(12) Elizabeth C. Gaskell, *North and South*, World's Classics edn. (London: Oxford University Press, 1923), 2.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(13) Jane Austen, *Northanger Abbey*, Everyman edn. (London: Dent, New York: Dutton, 1970), 48.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(14) Jane Austen, "The Watsons," in Austen-Leigh, *A Memoir*, 333.

(15) Jane Austen, *Persuasion*, Everyman edn. (London: Dent, New York: Dutton, 1970), 219.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(16) Greene, "Jane Austen and the Peerage," 155.

(17) Daniel Cottam, *The Civilized Imagination: A Study of Ann Radcliffe, Jane Austen, and Sir Walter Scott* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 99.

(18) Jane Austen, *Mansfield Park*, ed. Tony Tanner (Harmondsworth: Penguin, 1966), 41.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(19) Jane Austen, Pride and Prejudice, Everyman edn. (London: Dent, New York: Dutton, 1960), 205.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(20) Austen-Leigh, *A Memoir*, 54.

(21) Greene, "Jane Austen and the Peerage," 156.

ليس اللورد مدلتن هذا من أقرباء جون مدلتن ، قائد الفرسان غي القرن السابع عشر ، الذي انضم إلى القوات الملكية فرفعه چارلز الثاني إلى مرتبة النبلاء .

(22) Jane Austen, Sense and Sensibility, ed. Tony Tanner (Harmondsworth: Penguin, 1969), 76, 223.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٢٣) انظر

Claudia L. Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1988), 56.

(24) Ibid. 89.

(25) Greene, "Jane Austen and the Peerage," 155.

(٢٦) قارن

Johnson, *Jane Auste*, 165.

(٢٧) من الغريب أن بعض محققي رواية مانسفيلد بارك ، بمن فيهم توني تانر (٤٥٨) ، قد أساؤوا فهم عبارة "مصلحة مماثلة" . فدلالتها الطبيعية هي عن الموقف الحزبية . انظر الدراسة الخاصة بالرواية في

Igor Webb, *From Custom to Capital: The English Novel and the Industrial Revolution* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), esp. 102-4.

(٢٨) انظر

Miles, *Jane Austen*, 98.

(٢٩) انظر

Webb, *From Custom to Capital*,104.

(٣٠) لاحظت لورين فلچر أن هنري ومَيري كروفُرْد "لا يُسمَح لهما لمناقشة نقطة خلافية في الدين أو السياسة رغم أن طريقة كلامهما وتصرُّفهما تحتاج إلى نقاش كهذا" . ذلك أن فاني تلوم التربية التي حصلت عليها مَيري لما تتصف به من استهتار وغياب للوازع الديني . انظر

Loraine Fletcher, *Charlotte Smith: A Critical B'ography* (Basinstoke and London: Macmillan, 1998), 313.

(٣١) انظر

Ann Banfield, "The Influence of Place: Jane Austen and the Novel of Social Consciousness," in David Monaghan, ed., *Jane Austen in a Social Context* (Basingstoke: Macmillan, 1981), 44. and Claudia L. Johnson, *Jane Austen*, 119.

(٣٢) ثمة دراسة عامة لاستخدام أوستن للكبائر السبع في هذا البحث :

Donald greene, "Jane Austen's Monsters," in John Halperin, ed., *Jane Austen: Bicentenary Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), 262-78.

33 Butler. *Jane Austen and the War of Ideas*, 231, 231 n.

(٣٤) انخفضت أسعار السكّر انخفاضًا شديدًا في سنة ١٨٠٧ مثلاً عندما منعت تجارة العبيد . انظر

Katie Trumpener, *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 177.

(35) Shinobu Minma, "Self-Deception and Superiority Complex: Derangement of Hierarchy in Jane Austen's *Emma*," *Eighteenth-Century Fiction* 14: 1 (October 2001), 62.

(٣٦) انظر

Frank W. Bradbrook, *Jane Austen and Her Predecessors* (Cambridge: Cambridge University Press, 1966), 32.

(37) *Boswell's Life of Johnson* (London: Oxford University Press, 1953), 188.

(38) Terry Eagleton, "Class, Power and Charlotte Brontë," in Gates, ed., *Critical Essays on Charlotte Brontë*, 54.

(39) Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, ed. Q. D. Leavis (Harmondsworth: Penguin, 1966), 294.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٤٠) تُبحث هذه القضايا في المصدر الآتي:

Jenny Sharpe, *Allegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1993) esp. 45-7.

(41) Mary Wollstonecraft, *Mary, A Fiction and The Wrongs of Women*, ed. Gary Kelly (London: Oxford University Press, 1976), 159.

(٤٢) انظر فيما يتعلّق بتعقيدات تصوُّرات جين الذاتية عن هويتها

Cora Kaplan, " 'A Heterogeneous Thing': Female Childhood and the Rise of Radical Thinking in Victorian Britain," in Diana Fuss, ed., *Human, All Too Human* (New York and London: Routledge, 1996) esp. 181-8.

(٤٣) يضم الفصل الأوّل من رواية **جين آير** مقتطفات حرفية من بوِك .انظر

Thomas Bewick, *History of British Birds*, vol. ii: *Water Birds* (Newcastle, 1804), p. xii.

(٤٤) تقول كاثلين تلتِسن "إن اسم يوركشر لا يرد مطلقًا في رواية **جين آير** رغم أن الجميع يظنون أنها رواية عن يوركشر . وليس في الرواية اسم لأي منطقة محدَّدة" . انظر

Kathleen Tillotson, *Noves of the Eighteen-Fourties* (London: Oxford University Press. 1961), 90.

ونحن نعلم أن الگتراش Gytrash "روح من أرواح شمال إنگلترة" (١٤٣) وأن جين تسمع عنها من بَسي ، المولودة في گيتسهد ، التي نفترض أنه تقع في الشمال . أما لُووُد ووتكْرُس فمنطقتان باردتان من سلسلة جبال البناين . والظاهر أن المقصود بالمدينتين الكبيرتين اللتين يشار لهما بالحرف الأول "ل" والحرف الأول "س" الواقعتين بين لُووُد و گيتسهد هما ليدز وشفيلد الواقعتين قرب وِتْكْرُس . لكن المسافات الفاصلة بين هذه الأماكن وثورنفيلد تعني أن إنگلترة بدءًا من شمال تْرِنْت ليست بالسعة التي تكفي لاستيعابها كلّها .

(٤٥) قارن

Sharpe, *Allegories of Empire*, 46.

(٤٦) قارن

Enid L. Duthie. *The Foreign Vision of Charlotte Brontë* (London and Basingstoke: Macmillan, 1975), 128-30.

تقول لنا الرواية أن جين تسافر إلى فرنس وألمانيا – بصحبة روچستر فيما نفترض .

(47) Elizabeth Gaskell, *Cranford* (London: Hamish Hamilton, and New York: Pantheon, 1951), 87.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(48) Elizabeth Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (London: Smith, Elder, 1889), 23.

(٤٩) يرى بلير ووردن أن شخصية ثورنتن "الحديدية" ، "الخشنة" ، الحريــصة علــى "العدالــة" و"الطغيان الحكيم" رُسمت على غرار الصورة البطولية التي رسمها تومَس كارلايل لشخصية "الحامي" في كتابه **رسائل أولفر كرومول وخطبه** (١٨٤٥) . انظر

Blair Worden, *Roundhead Reputations: The English Civil Wars and the Passions of Posterity* (London: Penguin, 2001), 286.

(٥٠) عن

Coral Lansbury, *Elizabeth Gaskell: The Novel of Social Crisis* (London: Elek, 1975), 114.

(٥١) الاقتباس مأخوذ عن أ. ب. هوبكنز ، كاتب سيرة گاسكل في

Rosmarie Bodenheimer, *The Politics of Story in Victorian Social Fiction* (Ithaca, NY, and London: Cornell University Press, 1988), 53 n.

# الفصل التاسع

## "عُد ثانية يا دِك وتنگتن !"

## دِكِنْز ورواية المدينة

إن كان بالإمكان القول إن كاتبًا واحدًا يجسّد إنگليزية الرواية الإنگليزية فإن ذلك الكاتب هو دِكِنْز . فقد قال جورج گسنغ عن سلفه العظيم إنه "ليس هنالك شخصٌ أحبَّ إنگلترة أكثر منه"[١]. ووصفه ج . ك . چسترتُن بأنه "أشد كتّابنا الكبار إنگليزية"[٢]. وتقوم سمعة دِكِنْز بالدرجة الأولى على شخصياته التي رسمها بوضوح رائع وقوّة رمزية وبأسلوب يتراوح تراوحًا ميلودراميًا ما بين النقد الساخر والمبالغة العاطفية . ويعكس تنوّع هذه الشخصيات عنده تنوع الشعب كله – الشعب المتركز في المدينة . ولكن الشعب في روايات دِكِنْز منقسم إلى عالمين : عام وخاص ، يستثير أحدهما سخريته ويستثير الآخر تبجيله . فكثير من الشخصيات المشهورة التي رسمها بغرض النقد الساخر تسخر سخرية قاسية من أصحاب المهن والعاملين في الوظائف العامة الصغيرة – كالشمّامسة ، والقابلات ، والمحامين ، والكَتَبة ، والمعلمين ، والقساوسة – وأصبحت شخصياتٌ مثل بَمْبِل ، وگرادگرند وسكويرز شخصيات مخيفة يضرب بها المثل خارج سياق الروايات التي ظهرت فيها . وتؤدي الهيمنة التي تمارسها هذه الشخصيات على أبطال دِكِنْز العاديين وبطلاته إلى خلق شعور بالظلم الوحشي . وهذا يعني أن دِكِنْز روائي راديكالي ، ولكن تصويره للشخصية الوطنية يعاني من قصور في بعض النواحي . وقد قال گسنغ إن "فنّه الفائق الروعة أظهر للبشرية جمعاء ما يميّز بسطاء الإنگليز من إيجابيّات وسلبيّات"[٣]. والكلمة الأساسية هنا هي "بسطاء" . فدِكِنْز لا تهمّه النواحي الاحتفالية في التاريخ الإنگليزي أو الحياة الوطنية ، ولا تظهر رواياته أي اهتمام بالأمور العالمية . فأقصى ما يتمنّاه لأبطال قصصه هو السعادة البيتية

المطمئنة التي ليست لها مطامح . إنه الروائي وقد تجسّد فيه الإيمان الغريزي بالجمهورية والاكتفاء بإنكلترة الصغيرة[أ] عن كل ما عداها .

وقد قارن جورج أورول بين غياب "المشاعر الوطنية المبتذلة" عند دِكِنْز والعنجهية القومية عند معاصريه الفكتوريين فقال :

إنه يلجأ إلى أسلوب الكلام الذي يباهي بكل ما هو إنكليزي ويتحدَّث عن "القوم الذي يسكن الجزيرة" ، والشعب "قوي الشكيمة" و"الجزيرة الصغيرة الأثيرة" ... إنه إنكليزي قلبًا وقالبًا ، ولكنه لا يكاد يشعر بذلك – ومن المؤكد أن إنكليزيته فكرة لا تثير فيه النشوة ، وهو ليست لديه مشاعر إمبريالية ، ولا نلحظ لديه آراء تخص السياسة الخارجية ، ولم يتأثّر بالتراث العسكري[٤].

لكن تعميم أورول لا ينطبق إلاّ على دِكِنْز الروائي لأن دِكِنْز الصحفي عبّر عن مشاعر إمبريالية . وقد قيل "إن تعاطفه مع الفقراء المسحوقين في بلاده قد انقلب إلى ضده في الخارج"[٥]. وشارك في الاحتجاج ضد المتمردّين الهنود في سنة ١٨٥٧ ، وكان بصفته فردًا بارزًا من أفراد المجتمع من مشجعي الهجرة إلى المناطق التي يسيطر عليها البيض ، مثل أستراليا . غير أن دِكِنْز كتب أيضًا **تاريخ إنكلترة للأطفال**[ب] (١٨٥٣) ، وهو كتاب اشتهر بفضحه للأعمال البربرية التي ارتكبت في الماضي وبسخريته من الأعمال الغبيّة التي عرفت عن الملوك الإنكليز. فعلى رغم بعض المديح المطلوب للملك ألفرد وللقوة الجسمانية للسكسون فإن كتاب **تاريخ إنكلترة للأطفال** كتب من وجهة نظر طفولية عن قصد . وهو كتاب لا يمكن أن يعتبر كتابًا مدرسيًا للأطفال اعتمده البالغون .

---

[أ] يلمّح المؤلّف إلى أغنية من تأليف تومس جون دبدن (Dibdin) يرد فيها التغني بـ "right little, tight little island" .

[ب] *A Child's History of England*

أما الانفصام القائم بين العالمين العام والخاص في روايات دِكِنْز فقد نعيده إلى الانفصام القائم في شخصيته بين البالغ والطفل . فمع كل المكانة التي يتمتع بها روائيًا فإن رواياته لا تعبّر عن شخصيته الظاهرة للملأ تعبيرًا يبلغ من تمامه ما يبلغه تعبير كلٍّ من سْكُتْ أو فيلْدِنغ . ومن شأن أي سيرةٍ تكتب عن حياة دِكِنْز أن تكشف عن نفس لا يهدأ لها بال ، تبحث دائمًا عن الشهرة ، وعن طموح لا تحدّه حدود ، وعن قدرة هائلة على العمل إلى حدّ الإرهاق . غير أن رواياته تدعو إلى الصَّبر والمسكنة والثبات ، وبخاصة إلى العزلة وعدم التركيز على الذات . فديڤد كپرفيلد ، وهو الوحيد من بين أبطال دِكِنْز الذي يصبح روائيًا ناجحًا ، شخص لطيف يفتقر إلى مزاج مُبْدعه الشيطاني المتدفّق . ويصبح عدد آخر من أبطاله رجال أعمال ناجحين ، ولكن ليس من بينهم من يخطر على باله أن يخدم الشعب أو أن يشغل وظيفة عامة . ورواياته تضع الرذائل العامة في مقابل الفضائل الخاصة ، وهذا يجعلها تبدأ وكأنها محاكاة من أجل النقد والتفكّه وتنتهي وكأنها روايات رومانس[٦]. ورواية **أولڤر تْوِسْت** (١٨٣٨) أول مثال على الحبكة الدكِنْزية النمطية . وقد قيل إنها "الرواية التي كتبها ثم كتبها المرَّة تلو المرَّة بعد ذلك" طوال حياته الأدبية اللاحقة[٧]. وفصولها الأولى التي تروي وقائع طفولة أولڤر تحت ظل قانون الفقراء الجديد هي من أبلغ ما كتب من نقد سياسي لاذع في فن القصة . ولكن أولڤِر في نهاية الرواية يبقى طفلاً ، وليس هناك ما يدعونا للظن بأنه سوف يفعل شيئًا ذا بال أو يستحق التنويه عندما يبلغ سنّ الرشد .

## مواطنون و"شخصيات عامة"

ينتمي كثيرٌ من أشهر شخصيات دِكِنْز إلى مدينة لندن . وقد كان من رأي وليم هازْلِتْ ، ذلك المدافع الصلب عن المبادئ الجمهورية ، إن مواطني المدن

الكبرى كمدينة لندن يتقدّمون بطبيعتهم على أندادهم من أبناء الريف في الفكر وفي نمط الحياة . وقد رفض هازلت تصوير وليم ويردزويرث لأبناء المدن على أنهم مجهولو الهوية معزولون بعضهم عن بعض كالحيوانات البرّية . فاللندني "مخلوق اجتماعي" ، وعضو في "كيان سياسي ، وصورة يتجسد فيها الكيان الهائل الذي هو الدولة" . واللندني في نظره جمهوري النظرة بطبيعته مثلما أن الريفي ملَكي النظرة بطبيعته(٨). وقد نشرت مقالة هازلت المعنونة "عن اللندنيين وأبناء الريف" ، وهي المقالة التي أخذنا منها هذه الأقوال. في كتاب **الصَّريح**[ت] (١٨٢٦) . وقد نرى في هذا الكتاب ما يبشّر بالتغيّر الذي حصل بحيث تحوّلت الروايات من تصوير طبقة السادة الريفية ومن يعتمدون على تلك الطبقة (بمن فيهم أولئك الذين ينتقلون إلى المدينة لسبب أو لآخر) إلى روايات تصوّر العاصمة كما في روايات دِكِنْز ومعاصريه ، وهي روايات اتسعت فيها دائرة الشخصيات وأخذت تشمل طبقات أدنى . والمدينة هي أيضًا المكان الذي يستطيع فيه الناس تغيير مكانتهم الاجتماعية بحيث ينتقلون من الطبقة التي ولدوا فيها إلى غيرها .

لم يدر في خَلَد دِكِنْز أن **أوراق بِكْوِك** (١٨٣٦ – ١٨٣٧) ستكون هي روايته الأولى – رغم أنها أصبحت كذلك فعلاً – فقد كتبها على هيئة شروح ترافق سلسلة من الرسوم الهزلية . وتمتدّ سيرة دِكِنْز الروائية ، إذا ما بسَّطنا الأمور ، من **أولفَر تْوِسْت** و **بارنَبي رَجّ** (وهذه الرواية وضعت خطوطها العامة وقتَ كتابة **أوراق بِكوِك** وإن تأخّرت كتابتها إلى ما بعد) حتى آخر رواية أتمّها ، وهي **صديقنا المشترك** بعد ثلاثين سنة . وتبدأ حياة أولفَر تْوِسْت الطفل عندما يكون مجرد "شيء من الأشياء الفانية" ، أو اسم يذكر في دفتر اليوميات الخاص ببيت الفقراء الذي يقع في مدينة ريفية لا يذكر اسمها ، وهناك يجري ما يدعوه دِكِنْز "بأوّل ظهور لأولفَر

---

ت *The Plain Speaker*

في الحياة العامة" عندما يصبح صبيًا متدرّبًا عند السيد سُوورَبْري الحانوتي"(٩).
ويصبح أولڤر ، مرافقُ الجنائز ، معروفًا في الشوارع ، ويكون موقعه على أدنى درجةٍ من درجات السلّم الذي يحتلّ أعاليه البعيدة السيد بَمْبل ، مساعد القسّ في الأبرشية الذي تفوق "مهابته" الرسمية (حسبما يخبرنا الراوي) مهابة "القضاة ونوّاب البرلمان والوزراء ، وعمدات المدن الكبرى وسواهم من الشخصيات العامة" (٢٢١) . ولكنّ مصير أولڤر يتخذ مسارًا مختلفًا تمامًا عندما يهرب من محلّ السيد سُوورَبْري ويصل إلى صوة على الطريق تخبره إنه على مبعدة سبعين ميلاً من لندن :

لندن – ذلك المكان الشاسع : لا أحد – ولا حتى السيد بَمْبل – يمكنه أن يجده هناك . فكثيرًا ما سمع كبار السن في منزل الفقراء يقولون إنه لن يحيق العوز هناك بأي صبيّ شجاع. وإن في تلك المدينة الضخمة من طرق العيش ما لا يستطيع الريفيّون أن يتصوّروها . إنها المكان المناسب تمامًا لصبي ليس له أهل لا بدّ من أن يموت في الشوارع ما لم يساعده أحد (٩٧) .

لندن إذن – كما وجدها دِكِنْز وتنكّتن الذي أصبح اسمه أسطورة من الأساطير – هي المكان المناسب لليتيم ، "للصبي الشجاع" ، للمراهق الذي ظلّ لحدّ الآن ذليلاً مسحوقًا . وما إن يجد نفسه في المدينة حتى يبتسم له الحظّ وتتّسع آفاقه في الحياة العامة . ولكن الأفكار الخاصة بالحياة العامّة والمواطنة لها دلالات أسوأ عند دِكِنْز من دلالاتها عند مفكّر من أمثال هازْلِتْ .

فعندما يتبع نُوَا كليپول خطى أولڤر تْوِسْت ويذهب إلى لندن ويتّخذ لنفسه اسمًا مستعارًا ، ويلتحق بعصابة لصوص فاگن فإن دِكِنْز يصفه ساخرًا بقوله إنه "أصبح شخصية عامة من شخصيات العاصمة" (٣٧٦) . وتدل عبارة "الشخصية العامة" في روايات دِكِنْز في كثير من الأحيان على شخصية لها تاريخ عند

الشرطة، أو على نصّابٍ أو متشرّد أو منتحلٍ لشخصية الغير . ففي رواية **صديقنا المشترك**ث (١٨٦٤ – ١٨٦٥) يصف المجرم المدعو روغ رايْدَرهُد من منطة لايْمهاوسج نفسه للمحامي لايْتوود بأنه "من شخصيات الشاطئ" (١٥٢) ، بينما يعترف سارق القبور في **قصة مدينتين**ح (١٨٥٩) بأنه "شخصية زراعية"[١٠] (١٠). ولا يدهشنا أن نجد أن أبطال دِكِنْز وبطلاته يعملون كلّ ما بوسعهم عمله للابتعاد عن الشهرة بحيث تَجْمَع النهاياتُ السعيدة لمعظم رواياته الثروةَ والبعدَ التامَّ عن الحياة العامة . ومما يشوّه دلالات عبارة "شخصية عامة" في رواياته ارتباطُها بالجريمة حتى عندما تطلَق على شخص بريء تمامًا . فنحن نجد أن السير جون چستر في رواية **بارنَبي رَجّ**خ (١٨٤١) يقول لگيبرِيل ڤارْدِن ( الذي تكرَّر ذكرُه في الصحف بعد إدلائه بشهادته في المحكمة) إنه "أصبح شخصية عامة"[١١]. وعندما تصف السيدة مِكوبر زوجَها السيد مِكوبر ، للقاضي الأسترالي ، بأنه "شخصية عامَّة مهمة" فإننا لا نستطيع تناسي ماضيه الذي كان فيه طُفَيليًّا يستغل كرم الآخرين ولا يسدّد ما عليه من الديون في لندن[١٢]. وفي رواية **صديقنا المشترك** يرد ذكرٌ لكتابٍ يضمُّ صورًا لأشخاصٍ من علية القوم ، ويوصف بأنه يصوّر "شخصيّات عامَّة" (٤١٠) ، ملمّحًا بذلك إلى ازدراء الراوي للمجتمع الراقي. وترد العبارة ورودًا طبيعيًا في حبكةٍ تربط ما بين الوجه الدعيّ الذي يبدو عليه الاحترام وبين عالم الجريمة الخفي . ولربما كان أشهر ما يعرف به دِكِنْز خلقه للشخصيات، ولكن الشخصية التي يقال عنها أو تقول عن نفسها إنها "شخصية" في رواياته هي في العادة شخصية غير مرغوبة . ولذا فإن حبّ دِكِنْز لمدينة لندن يجب التوفيق بينـــه وبين انعدام ثقته العميق بمجتمع المدينة وبالمواطنة . وما يستدعي النظر

---

ث *Our Mutual Friend*

ج منطقة من مناطق لندن الشرقية كانت تشتهر بالفقر المدقع .

ح *A Tale of Two Cities*

خ *Barnaby Rudge*

(كما سنرى) هو أنه يشير في رواية إثر أخرى من رواياته إلى أسطورة دِكْ وتنگتن ، عمدة لندن النموذجي، الذي يمثّل فوق كل شيء فكرة هازلِتْ الخاصة باللندني بصفته "مخلوقًا عامًّا " .

## رواية "التربية" الإنگليزية

تنتمي خمس روايات على الأقل من روايات دِكِنْز هي **أولڤر توِسْت** ، **ونِكُلَس نِكِلْبي**[د] ، **ومارتن چَزِلْوِتْ**[ذ] ، **وديڤِد كپرفيلد**[ر] ، **والآمال الكبار**[ز] إلى صنف رواية "التربية" المخصَّصة للذكور من الناحية الشكلية . وهذا الصنف من الروايات يتناول في العادة سيرة حياة شاب من خارج العاصمة في المراحل التي تؤدّي إلى نضوجه ليجد مكانه في المجتمع . ورواية التربية الدِكِنْزية لا تأتي بعد روايات فيلْدِنغ وسمولت فقط بل بعد روايات الكاتبين الفرنسيين الكبيرين ستاندال وبلزاك ، ولكنها أقرب إلى الحكايات الشعبية وقصص الجنيّات منها إلى روائع الواقعية الفرنسية . والبطل النمطي عند دِكِنْز (باستثناء ديڤِد كپرفيلد ) هو يتيم يرث ثروة بدلاً من أن يستغلّ شخصيته وقدراته للحصول على موقع له في المجتمع كما فعل المؤلّف نفسه . وهكذا نجد أن روايات دِكِنْز تتبع "نمط اكتشاف الهوية ووراثة الثروة" ، على غرار روايات فيلْدِنغ وسْكُتْ ، وهذه الحبكة اعتبرت خاصة بالإنگليز(١٣). أما نمط رواية التربية "الأوروبي" فتمثله بالإنگليزية قصة آرثر پندِنِس لثاكري ( وقصة لوسي سنو لشارلُت برونتي التي سنتحدث عنها في الفصل القادم).

---

[د] *Nicholas Nickleby*
[ذ] *Martin Chuzzlewit*
[ر] *David Copperfield*
[ز] *Great Expectations*

بطل رواية **پندنِس**[س] (١٨٥٠) لولْيَم ميكپيس ثاكِري هو ابن رجل جنتلمان، وهو وريث ضيعة ريفية ، وخرّيج إحدى الجامعتين الشهيرتين في بريطانيا (والظاهر أن كلمة أُوكْسبْرِج[ش] هي كلمة نحتها ثاكِري نفسه) عندما ينتقل إلى لندن للمرة الأولى . وهو على غرار لوسيان شاردون في رواية **أوهام مُضاعة**[ص] (١٨٣٩) معدمًا . وهو على غرار لوسيان أيضًا صحفي موهوب ولكنه لا يخلو من العيوب من الناحية الأخلاقية . وهو يأتي إلى العاصمة بشوق شديد كما لو أنه وصل المحل الذي سيُثبت فيه رجولته ويحقق مطامحه . وسفره إلى لندن راكبًا عربة نقل هو بمثابة رحلة التعرّف على عالم المجهول : "نظر الفتى من مقعده على ظهر العربة إلى المدينة بذلك الشوق الذي يشعر به الجنود الشباب عشية المعركة"(١٤). وسرعان ما يتحوّل من شاعر ريفي مجهول إلى كاتب مقالات وصفية وإلى روائي مشهور . ثم يصبح عضوًا في البرلمان ، وقد يظن القارئ أنه أفلت من نطاق طبقة السادة الريفية ودخل عالمًا ليست الانقسامات الطبقية فيه ثابتة ويمكن للسمعة أن تعلو فيه وتنخفض بين ليلة وضحاها . ولكن ليست هذه هي القصة كلها .

يذهب پندنِس بصحبة صديقه جورج وارنگتن إلى مكتب إحدى الصحف حيث يغرق جورج في مدح القوة الثورية للصحافة . يقول وارنگتن : "انظر إليها يا پن . تلك هي الآلة العظيمة التي لا تنام . لها سفراء في كل بقعة من بقاع العالم – وموزعوها ينتشرون على الطرق كافة . وضبّاطها يتقدّمون مع كل جيش ، والصحافة بما تملكه من "سفراء" و"ضبّاط" هي (مثل جهاز الدولة البديل) جمهورية أدبية لها مطامح إمبريالية تشمل العالم كله . ولكن پندَنِس يصبح أديبًا يكتب

---

[س] *Pendennis*

[ش] Oxbridge تشير إلى جامعتي أوكسفرد وكيمبرج أو إلى من درسوا فيهما .

[ص] *Illusions perdues*

المقالات بأسلوب شيق وليس كاتبًا يقيم الدنيا ويقعدها كما يفعل وارنگتن. ووظيفته هي أن يذكّر قرّاء الصحيفة بأنها "يكتبها رجال راقون لقرّاء راقين" (١ : ٣٣٠) ، لكن كاتب المقالات المحبوب هذا يبدو تجسيدًا للانتهازية والأنانية من وجهة نظر ثاكري التي ما عادت أسيرة للأوهام ، وليس صاحب طموح ثابت ورسالة نبيلة . إنه "إنسان وأخ" ولكنه ليس "بطلاً" (٢ : ٣٩٤) وروايته الأولى المعتمدة اعتمادًا شديدًا على سيرته الذاتية هي قصة ابنٍ لرئيس وزراء يكون منافسه شخص يحمل لقب "دوق" . (ولا شك في أن ثاكري كان بذلك يغمز من طرف دِزرَيلي الذي كان قد ثبتت أقدامه ثباتًا أشدّ ومن روايته **الدوق الشاب**[ض]) . والولاءات الحزبية لپندنس تتقلَّب مع تقلّبات الآراء السائدة . وعندما تقول له لورا ، أخته من زوجة أبيه الثانية وزوجة المستقبل ، ببراءة إن عليه "أن يضع في حسبانه أن ينفع البلاد" عندما يصبح نائبًا في البرلمان فإنه يخفي إحساسه بالخجل بقوله إن النساء يجب ألا يتدخّلن في السياسة (٢ : ٣٠١) .

ومن المعروف عن ثاكري أنه عبَّر عن أسفه لأن انشغال الذهن الفكتوري بأمور الجنس منعه من تصوير شباب بطله بالصراحة التي وجدها عند فيلْدِنغ : "فمنذ أن دُفن مؤلف **توم جونز** لم يُسمح لكاتب رواية بعده بتصوير الرجل كأكمل ما يكون التصوير . علينا الآن أن نلفعه وأن نزوّده بابتسامة بلهاء" (١ : ص xvii). ولذا فإن پندنس لا يسمح له بمعاشرة محبوبته فاني بولتن التي تنتمي إلى طبقة أدنى من طبقته ، ولكن ليست هذه هي الناحية الوحيدة التي تحيل غزوه العسكري للندن إلى شيء أقرب إلى المهزلة . فهو يظل سيّدًا ريفيًا في داخله ، ويفضل أن يظلّ أميرًا في أعين ذويه بدلاً من أن يلتزم بديمقراطية حياة المدينة . وفي النهاية يتزوج من لورا التي طال عذابها ويعود إلى القيم التي كان قد تعلمها من والدته ،

---

[ض] *The Young Duke*

وهي "امرأة ترعرعت في الريف" علّمها "كتاب الحياة" "قصة مختلفة عن تلك التي يقرأونها في المدينة" (١ : ٧٠) . وهذا يعني أن مغامرات پندنس في العاصمة ليست سوى انحرافًا مؤقتًا عن الطريق . فقد كانت لندن في نظر كلٍّ من دِكِنز وثاكري هي "بابل الحديثة"(١٥)، ولكن أبطالها كثيرًا ما يبدو أنهم يتعذبون هناك مثل بني إسرائيل في الأسر .

يمكن النظر إلى قصة پندنس إما على أنها قصة فشلٍ في المدينة أو على أنها قصة استغلال للمدينة ، وأخذ ما تمنحه من الشهرة والثروة مع الاحتفاظ بالذات لقضاء حياة أجمل وأدوم في مكان آخر . والمحاولات الإنكليزية التي جرت فيما بعد لاستعمال قصة التربية التي تحصل في المدينة تميل إلى استغلال أحد هذين البديلين رغم أن هـ . ج . ولز في رواية **تونو بنگي**[ط] (١٩٠٩) و **مكياڤلي الجديد**[ظ] (١٩١١) لديه ما لدى ثاكري من غموض . ففي **تونو بنگي** (التي سنتناولها فيما بعد في الفصل الثاني عشر) يتعرَّف الراوي جورج پوندريڤو على لندن بمعونة عمه إدوَرْد ، المتحدّث الرئيس باسم "رومانس التجارة" الذي يصفها بقوله إنها

أغنى مدينة في العالم ، أكبر ميناء ، أعظم مدينة صناعية ، المدينة الإمبريالية – مركز الحضارة ، قلب العالم ! انظر إلى رجال السندويش هناك ! ... إنه مكان رائع يا جورج – دوّامة ، حوّامة ! ترفعك بدورانها وتبتلعك بدورانها(١٦).

ويعمل جورج على بناء تجارة عمه القائمة على الدواء المسجّل باسمه لدى الدولة قبل أن يقف نفسه على الاختراع التكنولوجي والبحث العلمي ، وهو عمل يمكّنه من البقاء بعد انهيار إمبراطورية إدورد المالية المفرطة في التضخم .

---

ط *Tono-Bungy*
ظ *The New Machiavelli*

وجورج لا هو بعمدة المدينة المقبل ولا هو مقبل على أن يجور عليه الزمن ليحمل خشبته التي يعرض عليها السندويشات للمشترين . فأبحاثه تأخذه بعيدًا عن لندن وإنكلترة ، ولكن عليه أن يقرّ بالحقيقة القائلة إن العلم والمعرفة هما – كما قال له عمه – متعتان تدفع ثمنهما "التجارة الناجحة" (١٣٦) . وكانت رواية **تونو بنغي** قد سبقتها في أعمال ولز روايته **الحب والسيد لويشام**ع (١٩٠٠) ، وهي رواية عبّرت عن الفشل في المدينة ، وكذلك رواية **كپس** (١٩٠٥) ، وهي رواية تقوم على حبكة دكِنْزية أساسها الثروة الموروثة . ولذا فإن من الملاحظ أن جورج پوندريڤو يتيم يدين بالفرصة التي أتيحت له في هذه الحياة إلى الصدفة التي جعلته ابن أخ رجل أعمال .

إن القصة الكلاسيكية في أواخر العهد الفكتوري هي – كما سنرى في الفصل الحادي عشر – قصة طموحٍ فشل في تحقيق الآمال في الأقاليم الإنكليزية . ومن بين الروائيين الذين كتبوا عن حياة الأقاليم كتّابٌ كانت قصة حياتهم هم قصة نجاح في العاصمة كما حصل لكل من جورج إليْت وآرنولد بِنت . فالرواية الأولى لآرنولد بِنت ، وهي **رجل من الشمال**غ (١٨٩٨) تقدّم لنا بطلها على أنه "شاب يمكن القول إنه ولد ليكون لندنيًا"(١٧). فرچرد لارْج يأتي إلى المدينة بحثًا عن الشهرة الأدبية ، ولكن الكتاب الذي ينوي تأليفه يبقى مشروعًا لا يتحقّق على الورق، مثل دراسة صديقه أيكد "سايكولوجية الضواحي" . وأشهر روايات بِنت تحصل أحداثها في مدينة الخزفف، أما تلك التي تتخذ من لندن مكانًا لأحداثها مثل

---

ع *Love and Mr Lewisham*

غ *A Man from the North*

ف أي مدينة ستوك أون ترنت في غرب إنكلترة التي اشتهرت بصناعة الخزف وتعرف باسم The Potteries .

**دَرَجُ رايسِمَن**[ق] (١٩٢٣) فهي روايات محلّية ، وذات طبيعة أقرب إلى طبيعة الضواحي .

أما رواية **جود المجهول** (١٨٩٥) لتومَس هاردي فتجعل مدينة كرايْستِمْنستَر (أي أوكسفرد) هي "مركز الحضارة" في نظر جود فولي . ويصف هاردي بطله جود وهو يحلم بالحصول على تعليم كلاسيكي بأنه "أشبه بدِكْ وتنگتن وقد شُغفَت نفسه بأمور أجمل من الكسب المادّي المجرّد"(١٨). والفشل الذي يحيق بجود لأن يكون دِكْ وتنگتن آخر فشل ذريع وذلك لأن أصله المتواضع يمنعه من دخول كلّيات كرايْستِمْنْستَر . ولكن الفكرة القائلة إن النجاح المادّي الذي حقّقه عمدة المدينة الأسطوري هو نجاح مبتذل وأن على الروائي أن يهتم "بالأمور الأجمل" تعيدنا إلى صراع دِكِنز مع قصة وتنگتن .

## دِكْ القفظ وابنة صاحب العَمَل

دِكْ وتنگتن هو قبل كل شيء شخصية تاريخية ، وهو واحد من عدد لا يحصى من أبناء الريف الذين ارتقوا ليصبحوا من تجّار المدينة . أما لماذا حصل الابن الثالث للسير وليم وتنگتن من پونتلي بولاية گلسترشر على الشهرة التي صارت مضرب المثل فليس بالأمر الواضح رغم أنه شغل منصب عمدة المدينة في وقت كان ذلك المنصب فيه هو المنصب الدنيوي الوحيد المهم الذي لم يكن تحت تصرّف الملك . فقد كانت لندن منذ بداية القرن الثالث عشر بمثابة الكميون الذي يحكم نفسه بنفسه أو بمثابة الجمهورية المصغّرة التي يمكن لكل صاحب موهبة أن يتميّز بموهبته فيها . ونحن نسمع في قصة تومَس ديلوني التي تروي جانبًا من حياة سايمن آير ، المتدرّب المعدم الذي يقنع صاحب سفينة غير إنگليزية بأن يبيعه حمولتها كلّها

---

ق *Riceyman Steps*

بالدَّين ، النغمة الأصيلة التي تميز الرأسمالية التجارية كما رأينا في الفصل الثاني . فآير "متسكّع" يدين بنجاحه إلى سرعة البديهة والخداع ، بينما تمتلئ قصَّة وتنگتن بالبراءة الأصيلة . ويحوّل وتنگتن (الذي يصفه ويردزويرث بأنه صبيّ "منهك" في قصيدة **المقدمة**(١٩)) يحول رأسماله إلى أموال طائلة بسبب حظه السعيد (القطة) وما كتب له على جبينه (رسالة الأجراس) . وهو يؤدّي دورًا بزواجه من ابنة سيّده في وراثة الثروة التي تملكها عائلة تعمل في التجارة هي آل فتس وارن . ولا يقبل دِكِنز بعض عناصر قصة وتنگتن بينما يستعمل القصة في نمط اكتشاف الهوية والحصول على الميراث الذي تستعمله رواياته ، وهو نمط يكون المهم فيه هو توزيع الثروة الموجودة وليس خلق ثروة جديدة .

كانت هناك صورة مرسومة لوتنگتن وقطته في مقرّ تجّار النسيج[ك] منذ سنة ١٥٣٦ ، أي بعد حوالي قرنٍ من وفاة السير رچرد التاريخي(٢٠). وقد رويت القصة في مسرحيات العصر الإليزابيثي وقصائده القصصية وأضيفت لها التفاصيل غير التاريخية . فتومَس هَيْوود يتحدَّث في الصيغة التي رواها في **التاريخ الشهير المدهش**[ل] (١٦٣٦ – ١٦٣٧) عن وصوله إلى لندن بقوله : "كان الاستجداء يثير خجله ، وكانت السرقة تثير كراهيته، فبقي يومين وهو يحدّق في الدكاكين والبنايات يغذي عينيه ويلوّع معدته"(٢١). وحوّلته صيغة كتبت في القرن الثامن عشر روَت الأحداث نفسها إلى بطل من أبطال القصص الوعظية ذات الإمكانيات الواضحة للتطوير القصصي :

تمشّى في أنحاء الريف كأنه مُهْرٌ رثّ الهيئة إلى أن التقى بصاحب عربة ذاهب إلى لندن سمح له بالمشي طوال الطريق إلى جانب العربة دون أن يدفع

---

ك Mercers' Hall

ل *Famous and Remarkable History*

أجرة السفر ، وهذا ما سرّ الصغير وتنگتن كثيرًا لأنه كان يتشوّق لرؤية لندن ، ولأنه سمع أن شوارع المدينة كانت مبلّطة بالذهب ، وكان راغبًا في ملء سلّة منه. ولكن يا لخيبة أمل ذلك المسكين عندما رأى الشوارع مغطاة بالقذارة بدلاً من الذهب ووجد نفسه في مكان غريب، بلا صديق أو طعام أو مال ![٢٢].

وليست الخطوة بين ما يكتشفه "الصغير وتنگتن" وبين ما يكتشفه أولڤر توِسْت عن واقع الحياة في العاصمة كبيرة...

قد لا يكون لوتنگتن أصدقاء عندما يصل إلى لندن ، ولكنه ليس له أعداء فيها أيضًا . ومع أنه يتعرَّض لتسلُّط الخادمة عليه فإنه يُسْمَحُ له بأن يضع قطته استثمارًا محظوظًا في سفينة سيده المتجهة إلى شمال أفريقيا . وانعدام الصبر عند ذلك هو ما يجعله يهرب . والرسالة التي سمعها من أجراس كنيسة بو على تل هايگيت ألمح إليها ويودزويرث في **المقدمة** (١٨٠٥) وسْكُتْ في **روب روي** (١٨١٧) ، مثلما استعادها دِكِنْز في مناسبات عديدة . ففي بداية رواية **روب روي** يرفض فرانسس أوزبالدستون أن يجاري أباه في مهنة الصيرفة في المدينة ويحاول بدلاً من ذلك أن يستصلح ضيعة العائلة في نورثمبرلند . وعندما يصعد تل هايگيت يسمع "صوتًا يحثه على أن 'يعود ثانية' ، وهو الصوت الذي سمعه الشخص الذي قدِّر له أن يصبح عمدة لندن" ، ولكنه لا يصغي له[٢٣]. ذلك أن مصير بطل سْكُتْ ينتظره في منطقة الحدود والمرتفعات ، وليس في لندن رغم أن ذلك المصير يتضمن بعض التعاملات المالية غير السوية في العاصمة . والطريق الذي يسلكه أوزبالدستون باتجاه الشمال طريق يسلكه بالاتجاه المعاكس عدد من شخصيات سْكُتْ في روايات **قلب مدلوثيَن وتقلُّبات حظِّ نايجل** ، **وپڤرل من منطقة الپيك** . ولكن أبطال هذه الروايات يذهبون إلى لندن للدفاع عن الحقوق الثابتة في اسكتلندة وشمال إنگلترة وليس بحثًا عن ثروة جديدة .

يحتقر أبطال دِكِنز ، شأنهم في ذلك شأن أبطال سكُتْ ، المطامح التجارية التي ترمز لها أسطورة وتنگتن رغم اختلاف الأسباب . فأبطال سكُتْ يريدون أن يصبحوا أرستقراطيين رومانسيين بينما يريد أبطال دكنْز أن يستمتعوا بحياة العزلة البسيطة . ويتخذ الميراث الذي ولد البطل عند سكُتْ ليرثه شكل ملكية الأرض بينما يكافأ أبطال دكِنْز بحصولهم على دخل يمكّنهم من العيش دون الاضطرار إلى العمل . وقد يتحالف أعضاء الطبقة الأرستقراطية مع طبقة المجرمين في التآمر للإيقاع بالبطل . والسبب الذي يجعل إشارات دِكِنْز إلى أسطورة وتنگتن إشارات فيها قدْر من السخرية أو النقد اللاذع هو أن مطامحها البرئية قد أحبطت إلى الأبد بسبب الواقع الحديث المتمثّل في الفساد المستشري في العاصمة . فرسالة الأجراس التي يسمعها جو ولِت الصادق مثلاً في **بارنَبي رَجّ** ليست هي الرسالة السلبية البسيطة التي يسمعها البطل عند سكُتْ . والحقيقة هي أنها لا تنقل له أي رسالة :

خرج عن طريق إسلنگتن ومضى حتى وصل هايگيت وجلس على كثيرٍ من الحجارة والبوابات ، ولكنه لم يسمع أصوات أجراس تأمره بالعودة . فبعد زمان وتنگتن النبيل ، زهرة التجار ، لم تعد الأجراس تتعاطف مع بني البشر بالقدْر نفسه. ما عادت ترنُّ إلاّ للمال وبالمناسبات الرسمية . وقد زادت أعداد المتجوّلين ، وأخذت السفن تغادر نهر التيمز إلى أصقاعٍ بعيدة لا تحمل معها بضاعة غير البشر. والأجراس صامتة : إنها لا تعبِّر عن الرجاء أو الأسى . وهم اعتادوا على ذلك وتحوّلوا إلى حب الدنيا" (٢٣٧) .

ومن أبعد الأمور دلالة هنا إشارة دِكِنْز القائمة إلى السفن المكتظة بالمهاجرين الذيــن يغادرون لندن إلى مدنٍ بعيدة تَعدُ كلٌّ منها بأن تكون إلدورادو [أو مدينة الذهب] . فدِكِنْز يَرسل عائلة مِكوبر وعائلة پگتي وإملي الصغيرة إلى أستراليا ويرسل كلاً من مارتن چزلوت ومارك تاپلي إلى الولايات المتحدة سعيًا

وراء ذهب الحمقى* في الولايات المتحدة . كذلك تهرب نل الصغيرة هي وجدّها في رواية **دكان التحف القديمة**ن (١٨٤١) من لندن . ولا يتمكن من العودة إلى لندن والحصول على الإرث الذي يستحقه من الثروة سوى جو ولِت (الذي يتطوّع للخدمة العسكرية ويحارب في حرب الاستقلال الأمريكية) ومارتن چزلْوت . والنصّاب مونتاگيو تِغْ هو الذي ينظر إلى مارتن وصديقه توم پنچ على أنهما "وتنگتنان" ، وليس أي شخص ذي سمعة حسنة(٢٤). كذلك فإن بِلْ سايكسْ في رواية **أولفر توِسْت** وليس أولفر هو الذي يجد نفسه بعد قتل نانسي عاجزًا عن الهروب من محيط لندن بعد أن يجتاز "التمثال المقام على شرف وتنگتن" (٤٢٤) . وفي رواية **دكان التحف القديمة** توضع الآمال الوتنگتنية على لسان المتشرد التافه دِك سوِڤلر الذي يظنُّ أنه إذا ذهب إلي هايگيت "فإن الأجراس ربما تدق لتقول له :'عد يا سوِڤلر ، يا عمدة لندن' "(٢٥). وفي رواية **البيت الكئيب** (١٨٥٢ – ١٨٥٣) يحلم رچرد كارستون بأن تحصل معجزة تأتيه بالحظ كما حصل "لسَميِّه* وتنگتن"(٢٦). ويلخّص مصير أولفر توِسْت ما يمكن أن نعتبره نصيحة دكنز العامة لليتامى في رواياته : ابتعدوا عن لندن ما وسعكم البعد . فقد عامله كلٌّ من نُوا وشارلُت معاملة سيئة في المطبخ في بيت سوَربري . وفي بارْنِت على طريق الشمال الكبير قطع النصّاب الخبيث طريقه قبل الوصول إلى هايگيت وأخذه إلى العاصمة وأدخله إلى مطبخ اللصوص الذي يترأسه فاگن (حيث لا تعامله نانسي معاملة سيئة) . وتصل حياة الجريمة التي يعيشها أولفر إلى نهايتها المنطقية عندما يصاب بطلق ناري لدى مشاركه مجبرًا في مشروع سرقة ويترك على أنه ميت ، ويختفي من الرواية على

---

* هو ثاني كبريتيد الحديد الذي يشبه الذهب من حيث اللمعان ، ولكنه هشّ سرعان ما يتحوّل إلى مسحوق .

ن The Old Curiosity Shop

* غني عن القول أن الاسم "دِك" هي صيغة الإشارة أو المخاطبة الودّية للاسم "رچرد" .

مدى ستة فصول كاملة . ثم يعود إلى الحياة حسب متطلبات حبكة التعرف على الهوية والإرث ، ويصبح منذ تلك اللحظة فصاعدًا سيِّدًا ريفيًا في طور التكوين .

يعمل نِكلَس نِكلْبي في رواية دِكِنْز التالية في وظيفة عامة هي وظيفة معلّم في يوركشر وسكرتيرًا لأحد أعضاء البرلمان ، ولكنه يتخلّى عن الوظيفتين شاعرًا بالقرف . وينتهي به المطاف بأن يجد الرضا التام عندما يعمل كاتبًا بسيطًا عند الأخوين چيرِبل ، التاجرين اللندنيين اللذين يتصفان بقدر خارق من الطيبة . ومما يدهش نِكلَس (ولا يدهشنا نحن) أنهما يُودِعان ثروتهما عنده . ولكنه ينتقل إلى سومرست ويدير تجارتهما لهما عن بعد . ذلك أنه لم يكن بوسع دِكِنْز أن يستغني عن الطيبة الخارقة لدى الأخوين چيرِبل وأن يصوّر الشخصيات المعتمدة على ذاتها إلاّ في أواسط سيرته الأدبية . ويصل تعامله مع موضوع دِكْ وتنگتن مداه في مرحلته المتوسطة وفي رواياته المتأخرة ، ابتداءً من **ديڤد كپرفيلد** و **دومبي وابنه** .

كانت صلة رواية **ديڤد كپرفيلد** (١٨٤٩ – ١٨٥٠) بحياة المؤلف من القوة بحيث لم يكن من السهل عليه أن يجعل بطله نسخة أخرى من وتنگتن . ومع ذلك فما أكثر ما نرى ديڤد وهو يسافر على الطريق إلى هايگيت (موطن كل من ستيرفورث والدكتور سترونغ ، وموطن بِتْسي تْرُتوود لبعض الوقت) ، ناظرًا من أعلى التل نحو الأسفل . كذلك فإن الآلام التي عاناها سابقًا بصفته "صبيًا مهملاً أنهكه المسير في الطرقات" (٨٦٣) تظل حاضرة في ذاكرته رغم أنه يجد في خالته شخصية تقرب من العرّابة القادمة من عالم الجنيات . ويعيش ديڤد معظم أجزاء هذه السيرة المطوّلة حياة السادة الكرام والدّعة المتزايدة . ونحن لا نرى خادمه بعد أن أصبح هو كاتب روايات راسخ القدم قادرًا على توظيف الخدم وبعد أن دبّ الخلاف بينه (أي بينّ الخادم الذي يُنفى فيما بعد بسبب سرقة ارتكبها) والطبّاخة وكأنه "وتنگتن بشحمه ولحمه لا ينقصه شيء سوى القطة وسوى احتمال تعيينه عمدة لندن" (٦٩١) . ومع ذلك فإن يورايا هيپ يصفه بأنه "محدث نعمة"

مثله (٧٦٠) . وينجح ديڤد في ما يفشل فيه يورايا ، أي في الزواج من ابنة صاحب العمل دورا سپنلو بينما لا يتمكن يورايا من الزواج من أگنس وكفيلد . وممّا يضاعف من غيظ يورايا أن ديڤد يتخذ من أگنس زوجة ثانية فيما بعد بينما يتلوّى يورايا عذابًا في السجن . كذلك يتمكّن ديڤد بصفته روائيًّا محترمًا من تحقيق طموحه بأن "يصبح متميزًا وذا معرفة واسعة" (١٥٥) بينما يحافظ على دائرته العائلية الضيقة . وهناك في **ديڤد كپرفيلد** شخصيات أخرى يمكن إدراجها في عداد الشخصيات الوتنگتنية . فتومي ترادِلز يوشك في النهاية أن يصبح قاضيًا ، ويكافأ إيمان مِكوبر "بأن شيئًا ما لا بدّ أن يتحقق" في أستراليا . ولكن عندما يعود ديڤد إلى إنگلترة بعد غياب ثلاث سنوات فإنه يجد أن "إنگلترة والقانون يصعب اكتساحهما بالقوة فيما يبدو" (٨٢٢) .

يبقى موضوع "ابنة صاحب العمل" هو الموضوع الذي يظل يجتذب اهتمام دِكنْز بقصة وتنگتن وليس احتلال البطل لمركز من مراكز القوة والنجاح في المجتمع وذلك لأن نظرة دِكنْز إلى الدولة الإنگليزية وكأنها كائن اجتماعي فاسد لا أمل في إصلاحه تعززت – وتمثّل هذا الفساد الراسخ في مؤسسات مثل محكمة العدالة المطلقة التي يتناولها دِكنْز في رواية **البيت الكئيب** . والتعقيدات التي يمكن أن يتضمنها هذا الموضوع تتضح من حالة إستِلا في رواية **الآمال الكبار** (١٨٦١) :إذ يقال عنها في البداية إنها ابنة الآنسة هاڤيشام التي يفترض الناس أنها هي التي تتولى أمر پپ ، ولكنها في واقع الأمر ابنة "سيدين" من "سادته" ، أحدهما هو ماگوِج (أبوها الفعلي) وجاگرز (الذي يعيش مع أمّها) . وقصة پپ نفسه هي نَفيٌ تام لقصة وتنگتن لأن النغمة السحرية التي تجعله جنتلمانًا لندنيًا لا تؤدي إلاّ إلى تبدّد الأوهام وإلى الدمار ، فسنوات طويلة من العمل فيما وراء البحار في وظيفة كاتب بسيط . لكن يبدو أن پپ يعود ثانية ، ومن المعروف لدى الجميع أن دِكنْز أعاد كتابة النهاية الأصلية للتلميح إلى أن بطله قد ينجح في أن يتزوج من إستِلا.

على أن الرواية التي تعود إلى موضوع وتنگتن عودةً لا شكَّ فيها عند دِكِنْز ليست هي الآمال الكبار بل دومبي وابنه (١٨٤٨) ، وهي قصة تاجر كبير من تجار المدينة تروى من وجهة نظر ابنة صاحب العمل وليس من وجهة نظر شخص غريب يرغب بالزواج منها . وهنا يعالج دِكِنْز الموضوع التجاري في المدينة معالجة تكاد أن تكون فريدة في أعماله . وهنا أيضًا نجد أن دِكِنْز يهتم بمشكلة الإرث العائلي وليس بمشكلة الحصول على أموال جديدة . وبالنظر إلى أن الحكاية الشعبية تقول (بكلمات كتّاب سيرة وتنگتن في العصر الفكتوري) "إن أبناء الرجال الناجحين يندر أن تكون حيويتهم مثل حيوية آبائهم"[٢٧] . فإن تصميم السيد دومبي الذي هو في غير محلّه لأن يجعل ابنه هو وارثه يتنافى والتجربة الجماعية لحسن التدبير الرأسمالي الذي يمثّله هو . ولو كان على وعي بالحاجة إلى دماء جديدة في مؤسسة العائلة التجارية لفهم قيمة ابنته فلورنس (التي كان يستهين بها) باعتبارها وسيلة للحصول على صِهرٍ* . وكاركر ، منافس دومبي والراغب في وراثته ، يعاني من قصر النظر الذي يعاني منه سيده ، وذلك لأنه يتوجّه برغباته غير المشروعة نحو زوجة هذا الأخير وليس لابنته . ويبقى كاركر في معظم صفحات الرواية أفضل حظًا من وولتر گي ، الابن بالتبني لصاحب الدكان سول گلْز الذي يوصف بأنه "دَقة قديمة" (بمعنى أنه سنه مفلس) . وتعكس "الآمال الوتنگتنية" لدى وولتر[٢٨] التوقّعات الأبوية لكلّ من گلز وصديقه الكابتن كَتِل ولا تعكس طموحاته هو ، وهي طموحات أشدّ تواضعًا . والحكاية التي تقول إنه قد يكون عمدة المدينة في المستقبل "تتكرَّر دون خجل" (فيما يقول أحد النقّاد) كلما جرى الحديث عن مستقبله أو ذكر اسم فلورنس[٢٩]. أضف إلى ذلك أن قصة وتنگتن تقترن بقصة أخرى أشدّ ابتذالاً منها ، وهي قصة الفحّام الذي يرفع الفحم من قاع السفينة والذي يتزوَّج "بغ الجميلة" ، وهي ابنة صاحب منجم فحم في

---

* هذه العبارة تفقد قوّتها ما لم يعرف القارئ العلاقة بين كلمة son (ابن الشخص من صلبه) وكلمة son-in-law (وهي بالعربية الصهر ، ولكن الترجمة الحرفية هي الابن بحسب الشريعة) . ومما يجدر ذكره أن أبا البنت في هذه الحالة يخاطب صِهره بكلمة son . والابن بهذا المعنى هو الذي يأتي بدماء جديدة إلى العائلة .

نيوكاسل . ومن الطبيعي أن يقع وولتر الذي يعمل مراسلاً في مؤسسة دومبي وابنه في غرام فلورنس رغم علمه بالسخافة الظاهرة لقصة وتنگتن . ولكن دومبي وكاركر يرسلانه إلى جزر البحر الكاريبي على ظهر سفينة يثير اسمها الإحساس بالمفارقة ، وهو **الابن والوريث**٭ ، وهذا يبعده عن أحداث القصة في جانب كبير منها. وفي كل الأحوال كانت خطة دِكِنز الأصلية تقضي بخيبة آمال وولتر جميعها على غرار ما يحصل لرچرد كارستون في رواية **البيت الكئيب**(٣٠) . لكن المؤلّف خفّف من غلوائه ، فسمح لوولتر أولاً بالزواج من فلورنس دون علم أبيها بعد أن يحرمها من الإرث الأبوي ، وجعله ينجح ثانيًا بالفوز باعتراف دومبي بأنه ابنه (أي صِهره) وبإعادة تشييد "المؤسسة" العائلية المنهارة (٨٧٧) . والمشكلة هنا هي أن وولتر انتقل هو وزوجته إلى الريف كما كان نِكُلَس نِكِلْبي قد فعل من قبل وأخذ يدير بطريقة من الطرق تجارة جديدة في قلب المدينة . وهو يشارك پول دومبي الذي لا تهمه الأمور الدنيوية ، والذي كان أبوه يرغب في أن يكون هو خليفته في التجارة ، في حبّه لفلورنس وفي غير ذلك أيضًا . والنهاية التي تنتهي بها رواية **دومبي وابنه** تكشف عن المصاعب الفائقة التي واجهها دِكِنز في التوفيق بين ولعه بحكاية وتنگتن وبين رفضه لثقافة المغامرات التجارية . ومع ذلك فقد ظل يضع تحويرات أعقد فأعقد للحكاية الشعبية حتى آخر رواية كاملة ، وهي رواية **صديقنا المشترك** (١٨٦٤ – ١٨٦٥) .

## متاهة المدينة

قال دِكِنز في رواية **بارنَبي رَجّ** إن الأجراس في العصر الحديث لا تدقّ إلاّ للمال وفي المناسبات الرسمية . ولكن رواياته لا تتناول المناسبات الرسمية ولا هو يبدي اهتمامًا كبيرًا في فكرة الأجراس وهي تدقّ من أجل المال . وليست الأجراس التي تدقّ لأبناء لندن في الفصل ٧٦ من **بارنَبي رَجّ** أجراس كنيسة سَيْنت مَيري لي

٭ *Son and Heir*

بو[أ] ، بل هي أجراس كنيسة القدّيس سِپلكر خارج نيوگيت . وكانت دقّات أجراس القدّيس سِپَلْكَر "تتكرّر تكرارًا يثير الفزع بينما كان المحكوم عليهم في سجن نيوگيت ينتقلون في طريقهم إلى تايبِرْن"(٣١) ، كما كتب أحد مؤرخي مدينة لندن . والرسالة التي ترسلها الأجراس للرجل الذي حكم عليه بالإعدام لا تدعوه للعودة بل تذكّره تذكيرًا لا ينقطع بأنه "ليس بعد من عودة" ، بحسب تعبير دَنِس الشنّاق . ومن الواضح أن هارْيِت كاركر في رواية **دومبي وابنه** التي تراقب "المتسكعين" ، الذين يحط بهم الترحال في مدينة لندن مرورًا ببيتها على طرف المدينة عند طريق الشمال الرئيسي – من الواضح أنها كانت تعرف أن الأجراس التي تدقّ لقاصدي العاصمة قد تكون هي أجراس كنيسة القدّيس سِپلكر :

كان المسافرون هؤلاء يمضون يومًا بعد يوم عبر بيتها باتجاه واحد حسبما تراءى لها – باتّجاه المدينة دائمًا . فهم لم يكونوا يعودون من حيث أتوا بعد ان تبتلعهم هذه المرحلة أو تلك من مراحل المدينة التي يبدو أنهم منجذبون إليها بقوة سحرية يائسة . كانوا بمثابة الغذاء للمستشفيات ، وللمقابر ، والسجون ، والنهر ، والحمّى ، والجنون ، والرذيلة ، والموت – كانوا يعبرون باتجاه الوحش الذي يزأر على مبعدة منهم ، ثم يختفون (٤٨٠) .

هذه الفقرة لا تكاد تناسب رواية **دومبي وابنه** لأنها تستدعي إلى الذاكرة العالم القاتم من كل من **أولڤر تْوِسْت** و**بارنَبي رَجّ** وروايات دِكِنْز الأخيرة . وتصوير لندن كما لو أنها وحش يلتهم أبناءه كالمينوتور في قلب المتاهة يوحي بأن الداخلين إلى المدينة يدخلون للتحول إلى قرابين . وليس لهم من مهرب لأن هؤلاء التائهين يمضون باتجاه واحد فقط . وقد بلغ من جاذبية عبارة "متاهة الشوارع"

[أ] وهي الكنيسة التاريخية التي يشار إلى أجراسها مرّات عديدة في هذا الكتاب ، وترتبط بقصة دك وتنگتن .

لدِكنْز بدءًا من رواية **أولفَر توِسْت** فصاعدًا أنها تحولت إلى كليشيه(٣٢). والروايات التي تثير في ذهننا صورة المدينة وكأنها متاهة هي بحدّ ذاتها متاهات غير مسبوقة لأن حبكات دِكنْز مليئة بالتعقيدات والتشابكات والعوارض والطرق المسدودة ولمحاولات العودة إلى حيث كانت البداية . والسرّية هي عند دِكنْز من أساسيات الحياة في المدينة . وهناك فقرة مشهورة في رواية **حكاية مدينتين** (١٨٥٩) تصف آلاف الأسرار التي تضمّها "البيوت المتلاصقة في الظلام" كما يراها المسافر القادم إلى المدينة ليلاً . ويعلق الراوي على ذلك بقوله : "هناك ما يشير إلى الفظاعة ، بل إلى الموت ، في ذلك" (١٤ – ١٥) . وهذه الأسرار أسرار شخصية ، أسرار قلوب يعيش كل منها في عزلة عن الآخر . ولكن كثيرًا من هذه الأسرار الشخصية مصيرها الانكشاف لأن شخصيات دِكنْز تمضي باتجاه "المستشفيات والمدافن ، والسجون".

تضمُّ المدينة تقليديًّا قلعةً مسوّرةً في وسطها . ولكن مركز متاهة العاصمة في روايات دِكنْز هو في العادة السجن أو عالم الإجرام المنفصل عن عالم المدينة المعتاد من حوله . فالسيد پِكوِك يودع في سجن فْليت ، ويُرى فاگن في **أولفَر توِسْت** آخر ما يرى في الزنزانة ، ولكن اتخاذ السجن مركزًا رمزيًا للمدينة يظهر للمرة الأولى في رواية **بارنَبي رَجّ** حيث يكون الهدف الرئيس لمشاغبي گوردن هو تحرير سجناء سجن نيوگيت وغيره من السجون . وقد نشأت رواية **بارنَبي رَجّ** من مجموعة "روايات نيوگيت" التي كتبها معاصروه من أمثال بُلْوِر لِتَن وهارِسُن أينْزويرث الذين كانوا يحاكون سْكُتْ في تصويره لسجن تولْبُوث في أدنبره على أنه "قلب مدلوثين" في الرواية التي تحمل ذلك العنوان . وكان سْكُتْ قد صوّر في **تقلبات حظ نايجل** حياة السجن في القلعة ووجود منطقة في وسط مدينة لندن اليعقوبية يعيش فيها المجرمون أو منطقة محظورة كتلك التي نجدها في **أولفَر توِسْت** . وكثيرًا ما تحيط روايات دِكِنز المتأخرة سجنًا مركزيًا بجهاز معقّد من

أجهزة القانون والإدارة الحكومية ، كما في رواية **دُورِتْ الصغيرة**[ببب] حيث يخضع المدينون في سجن مارشَلْسي إلى فلسفة التنبلة التي وضعتها دائرة الكلام الفارغ[تتت]، وكما في **الآمال الكبار** حيث يسيطر مكتب المحاماة التابع لجاگرز ووِمِك في بريطانيا الصغرى (وهو اسم لشارع موجود فعلاً في لندن) على الداخلين والخارجين من سجن نيوگيت والسجون العائمة[ثثث] ، وكما في رواية **قصة مدينتين** حيث السجن هو الباستيل وليس نيوگيت . وقد نضيف رواية **البيت الكئيب** لهذه القائمة رغم أن متاهة محكمة العدالة المطلقة[ججج] تنتمي إلى القانون المدني وليس الجنائي .

لا بدّ أن ما كان في ذهن جورج گسنغ عندما دعا دِكِنْز المنافح الأكبر عن الجنس الإنگليزي "البسيط" ("البلدي") هو أن أشد الشخصيات استقامة هي تلك التي تبتعد عن العاصمة ، كما تفعل كلٌّ من هارِيِت كاركر وإستر سمرسن . والخصوصية التي ترتبط بمدفأة العائلة أمر مقدَّس عند دِكِنْز رغم أن العائلات الشريرة لا يقلّ عددها عن العائلات الطيبة في رواياته . وهناك شخصيات قلقة تعاني من التعاسة ضمن العائلات الطيبة ، مثل رچرد كارستون في رواية **البيت الكئيب** ، وهذه الشخصيات تتجه نحو العاصمة حيث تبتلعها المتاهة . والأجراس ليس لديها ما تقوله لرچرد ، أو فلنقل إنه لا يمتلك مقدرة الراوي في روايات دِكِنْز على النفاذ إلى أسرار المدينة .

---

[ببب] *Little Dorrit*

[تتت] the do-nothing philosophy of the Cirumlocution Office

[ثثث] كانت السفن غير الصالحة للإبحار تستعمل سجوناً في لندن في بعض الأحيان .

[ججج] Court of Chancery : يعرِّف **المعجم القانوني** للفاروقي هذه المحكمة بقوله إنها دائرة من دوائر المحكمة العليا تنظر في القضايا التي ترفع إليها على أساس الإنصاف والعدالة المطلقة ، وهذه المحكمة لا تلزم نفسها بالتقيُّد بالنصوص القانونية في سبيل ذلك .

يقف الراوي داخل المتاهة وخارجها في الوقت نفسه . وقد عُرِف عن دِكِنْز نفسه ولَعُه بالمشي في شوارع لندن . والسيد همفري ، الراوي الأول في رواية **دكان التحف القديمة** ، هو صورة ذاتية يتفق فيها "نَزْعُه للمدينة جيئة وذهابًا" "وانعدام خلوده إلى الراحة" (١) مع طبيعة المدينة التي ينتمي إليها . وقد رُوِي عن جورج أوگستس سالا صديق دِكِنْز أن هذا الأخير "كان يعرف كل شيء عن الشوارع التي تقع خلف هولبورن ، وعن ساحات مناطق لندن وأزقَّتها ، وعن الشوارع الجانبية المهلهلة الواقعة في الضواحي ، وعن الأزقة المتلوية الضيقة في المدينة ، وعن الأرصفة الرطبة الموحلة الواقعة على الشاطئ"[٣٣]. وساعات المشي التي كان يقضيها الكاتب في المدينة جعلته يتَّصل بالجانب الإجرامي السيئ الذي لا روح فيه منها وكذلك بالمشاهد والأحداث المتكررة وبما يصفه دِكِنْز بالمصادفات – إذ كما تقول إحدى شخصيات رواية نِكُلَس نِكِلْبي ، "ليس هنالك مكان في العالم تحدث فيه المصادفات كما تحدث في لندن" (٥٣٠) . والقصة النمطية عند دِكِنْز هي سلسلة من هذه المصادفات التي تؤكد بنية المدينة التي تشبه المتاهة وتلمح إلى إمكانية الهرب منها . والهرب يتَّصف بقدرٍ من الإحساس بالنصر في عملٍ مبكّر مثل رواية **نِكُلَس نِكِلْبي** ، ولكن هذا الإحساس مكبوح في الروايات المتأخرة التي يسودها جوّ أشدّ ظلامًا . والهرب هو على الدوام هرب إلى واحة العزلة العائلية دون الوعد بالحصول على الشهرة . فإستر سمرسن ، بطلة رواية **البيت الكئيب** ، تنتقل من البيت الذي اتُّخِذَ للعائلة قرب منطقة سينت أولْبَنْز – وهي منطقة قريبة من لندن قربًا يجعل أضواء المدينة ظاهرة في الليل – إلى "بيت كئيب" أصغر ، وأقرب إلى الريف ، وأبعد عن العاصمة ، وآمن من تطفّل المتطفّلين . (ولا شكّ في أن ألَن وودكورت ، الطبيب اللندني الذي يتزوجها ، سيجد أن مواهبه الطبّية ستتبدَّد في منطقة معزولة كتلك) . وقد أشار عددٌ من نقّاد رواية **البيت الكئيب** أن إستر تمثل إستر الكتابية التي كانت هي الأخرى ابنة غير شرعية وتزوجت ملكًا

وأنقذت قومها[٣٤]. ولكن إستر لا يمكنها إنقاذ الشعب الإنگليزي ، تمامًا مثلما لا يمكن لمتشرد لندن النمطي جو ، الكنّاس ، من أن يكون هو الشخص الذي "أعده القدر ليصبح عمدة لندن على شاكلة وتنگتن" (حسبما يتنبأ النصّاب هارولد سكمپول بأسلوبه الزلق) .

## التاجر الشَّبَح

تقدم لنا رواية **صديقنا المشترك** أعقد تحوير لقصة وتنگتن وموضوعها ، وتصوّر في الوقت نفسه مدينةً توشك على الانهيار . وليس في هذه الرواية مؤسسات ضخمة مثل السجن أو الدائرة الحكومية أو مثل شركة دومبي أو المحكمة. فالمحاميان لايتوود ورَيْبَيرْن ليس لديهما عمل كثير يعملانه . والثروات تبنى من التراب ، والتاجر المحدث النعمة في المدينة هو رجل أجوف ، والسجن الوحيد في الرواية هو البيت المكوَّن من أكوام التراب – أي المزبلة التي ترمى فيها القذارة القادمة من المدينة باستمرار ولا تستطيع التخلص منها – وهذا البيت يعرف بسجن هارْمُني . والفصل الأخير في الرواية عنوانه "صوت المجتمع" ، ولكن المجتمع في واقع الحال لا صوت له .

تعود رواية **صديقنا المشترك** بما تضمُّه من أعمال تجارية صغيرة وكبيرة ، مثل محلّ جبر العظام، ومحل صنع ملابس الدمى ، ومصلحة الإقراض التي يملكها شخص غير مستقيم ، إلى موضوع المدينة التجارية . ولكن الشركتين الكبيرتين ، وهما "بيت الدواء" العائد لچكسي وڤنيرنغ وستوبلز[cc]، والشركة المختصة بجمع القمامة العائدة لهارمُن الأب ، تباعان في النهاية . فقد اشترى ڤنيرنغ الذي كان يعمل وكيلاً متجولاً لبيت الدواء يحصل على نسبة مما يحقّقه من المبيعات حصة

Chicksey, Veneering, and Stobbles [cc]

شريكيه وابتنى لنفسه بيتًا "على الطراز الحديث" ودخل في عالم المجتمع الراقي . وفي النهاية يصبح عضوًا في البرلمان ، ولكن شركته وبيته ودائرة معارفه وصداقاته وما يدَّعيه لنفسه من أهمية في المجتمع – كل ذلك يفتقر إلى الأساس الصلب تمامًا مثلما كان أثاثه يفتقر إلى الأصالة : "ففي مؤسسة ڤنيرنغ ... كان كل شيء شديد اللمعان والبريق ... وكان السطح لا تزال تفوح منه رائحة الدهان ، وملمسه لا يزال دبق الملمس" (١٧) . وعندما تصل الرواية إلى نهايتها تكون مؤسسة ڤنيرنغ جاهزة للإرسال إلى المزبلة .

قد يبدو أن هارمُن الأب قد جمع ثروة أدْوم من قمامة المدينة . فقد كان ينقل هذه القمامة إلى منطقة باتل بْرِجّ ، إلى الشمال من كنگز كْرُس ، وهي "قطاع من صحراء تقع في أرباض المدينة يحرق فيها البلاط والطابوق ، وتغلى العظام ، وتنفض السجاجيد ، وتقذف القمامة ، وتُصَدّ هجمات الكلاب ، وتكدَّس القمامة على يد المقاولين" (٤٢) . والنفايات التي يجمعها يشار لها أحيانًا بأنها زبالة ، ورماد ، وعظام ، وأوراق مهملة . وهناك أنواع أخرى من النفايات التي تذكِّرنا بها عربة المنقِّبين في القمامة التي تستعمل لتنظيف الشوارع ، وهي العربة التي يُلقى فيها سايلَس وِغْ في النهاية، فيحدث "طرطشة كبيرة" (٧٧٠) ، وتذكِّرنا بها كذلك جثث الغرقى التي ينتشلها المنقِّبون عن القمامة عندما تطفو بعد أن تقذفها الأمواج في أسفل النهر . وهناك مالٌ يستخرج من القذارة بطبيعة الحال . ومن الممكن أن تقرأ الرواية كما تقرأ أسطورة وتنكتن على أنها قصة بحث عن ذهب المدينة المخفيّ . والجزء الرئيس من الحبكة الروائية (وهو ذلك المتعلق بهارمُن) يعتمد على التخفّي وتعدّد الهويّات والمصير المضطرب الذي ينتظر ثروة هارمُن . ويتعرّض موضوع "ابنة صاحب العمل" لتعقيدات جديدة مع تطوّر أحداث القصة .

والموضوع الذي يتناوله الحوار بين السيد پدسناپ الإنگليزي المتعصِّب لقومه الذي ينتمي للطبقة الوسطى وبين ضيفه الفرنسي هو مسألة المادة التي رصفت بها شوارع لندن :

قال السيد پُدسْناپ بلهجة الاعتزاز والمهابة : "وهل وجدتَ يا سيّدي أمثلة كثيرة تدلّ على دستورنا البريطاني في شوارع عاصمة الدنيا هذه ، لندن ، لندرة ، لندن ؟"

فطلب السيد الأجنبي المعذرة لأنه لم يفهم تمامًا ...

فرد السيد پدسناپ بقوله : "كنت أسأل عمّا إذا كنت قد رأيت في شوارعنا أية علامات".

فطلب السيد الأجنبي المعذرة بأدب جمّ وقال : "ماذا تقصد بالعلامات ؟"

فقال السيد پُدسْناپ : "علامات ، إشارات ، مظاهر ، آثار" .

فردَّ الغريب متسائلاً : " آ . آثار حصان ؟" (١٣٦) .

يظن پدسناپ أن الشوارع قد تكون مرصوفة بما يدلّ على الدستور البريطاني ، ولكن كلّ ما يجده الزائر الفرنسي فيها هو روث الخيل ، وهو مكوّنٌ آخرُ من مكوّنات النفايات التي صنعت منها ثروة هارمُن . والدستور البريطاني الذي يعرف عنه أنه دستور غير مكتوب هو بمثابة معيار الذهب عند پدسناپ : إنه ينطبق على كل مكان رغم أن الفرنسي (ودكِنز فيما نقدّر) لا يجده في أي مكان . على أن ذهب المدينة تحوّل إلى ورق ، وهو عنصر آخر في طريقه إلى النفايات . فثروة هارمُن الأب مرتبطة بوثائق قانونية مشكوك في قيمتها – إذ لا الوصية التي أعلن عنها ولا تلك التي يجدها وِغ وڤينس في المزبلة هي وصية صحيحة . ونقرأ بلا ولْفَر ( في صحيفتها المسائية – وهذا أمر له مغزاه ) عن ذهبٍ "ينقل إلى البنك"

(٦٦٦ – ٦٦٧) ، ولكن المادّة التي تتكوّن منها ثروة المدينة هي الآن مصنوعة من ورق أو وثائق ملْكية ووصولات . ويخبرنا الراوي بلغته الفخمة "أن التعامل بالأسهم هو الأمر الوحيد الذي يصلح لأن يتعامل به الناس في هذا العالم كما يعرف العقلاء في جيلهم" (١١٨) . ويحصل ڤيرنغ بسبب تجارته الناجحة على مكان بين "آباء كنيسة الورق"ثث (٦١٠) وهذه جماعة لا شكّ في أنها تضمّ من بين أعضائها أشخاصًا يحتلّون منصب العمدة الحالي وفي المستقبل . والمعنى القاموسي الأصلي لكلمة Scrip هو Scrap (قصاصة ورق) أو waste (شيء لا قيمة له فيُرمى) ، كما في عبارة scrap of paper (أي قصاصة ورق لا قيمة لها) ، وهكذا فإن ورق المدينة يتحوّل باستمرار إلى قصاصات ورق لا قيمة لها منتجة "تلك العملة الورقية الغريبة التي تدور في أنحاء لندن عندما تهبّ الريح" (١٤٧) .

ومن بين المنتجات الأخرى التي تذروها الرياح نشارة الخشب وربما النخالة bran . ويشير دِكنْز إلى آل ڤيرنغ وثرائهم باستعمال صفة bran-new وليس صفة brand-new ، وذلك ربما بسبب المعنى الذي يعطيه القاموس لكلمة bran وهو : "القذارة ، أو الغائط" ولا شكّ في أن من المنتجات أيضًا الأسمال البالية لأن "كل شيء يبلى" كم يقول مورتِمَر لايْتوود(٩٦) . وبما أن الورق يُصنع من الأسمال ونشارة الخشب فليس من قبيل الصدفة أن الرواية تضمّ طاحونة لصنع الورق تقع على نهر التيمز قرب محبس سدّ پلاشْووتر . والأماكن الريفية التي يصلها التيمز يجب أن تكون خارج حدود المدينة ، ولكنها ليست كذلك لأن الممرّ المحاذي للنهر والذي يتلصّص فيه المعلّم القاتل برادلي هِدْستون عليه علامات تحمل شعار مدينة لندن . وهذا الممرّ المحاذي (الذي تَجُرُّ فيه الخيولُ القواربَ) هو

---

ثث Fathers of the Scrip-Church : ثمة ههنا تحوير لعبارة تتردّ في السياق الديني المسيحي هي Church Fathers ومعناها مؤسسو الكنيسة أو آباؤها . وكنيسة المال والسندات تحتاج هي الأخرى لآباء مؤسسين من أمثال ڤيرنغ . ومن هنا جاءت التسمية .

امتداد للشوارع ، بينما تعمل طواحين صنع الورق على إعادة تدوير نفايات لندن . لكن هل هناك ذهبٌ في هذه "المدينة المحاصرة ؟" (١٤٧) تعدّ لنا حبكة دِكِنْز حكاية من حكايات الجنيّات للإجابة عن هذا السؤال . فالسيد بوفن المعروف بالكنّاس الذهبي يتبيَّن أنه ذهب خالص بكل معاني الكلمة – فهو الوارث الشرعي لثروة هارمُن الأب وليس مجرّد الوكيل ، ولكنه يعطي كل هذه الثروة لابن هارمُن – ويتزوّج جون هارمُن من الابنة المتبنّاة لصاحب العمل هذا ، وهي بلا ولْفَر التي توصف بأنها "أغلى وأجمل بضاعة تزداد قيمتها باستمرار ولم تقلّ قيمتها عن ذهب العالم كله في يوم من الأيام" (٦٦٧) . وليس هنالك أوضح من هذا التعبير عن وضع ابنة صاحب العمل واعتبارها ورقة مساومة في عملية توارث تجاري ، ولكن المعنى الظاهر الذي يعبر عنه دِكِنْز هو أن بِلا ليست بضاعة بحال من الأحوال .

كان جون هارمُن الشاب قد تخاصم مع أبيه وذهب للعمل مزارعًا في جنوب أفريقيا . ثم عاد وهو في الثانية والعشرين إلى لندن متخفّيًا معتقدًا أن ثروة أبيه ستؤول إليه بشرط أن يتزوج امرأة شابة لم يلتق بها من قبل . ولكنه اختطف هو والبحّار الذي تبادل معه الهوية ، واسمه جورج رادْفُت وخُدِّرا وتُرِكا على أنهما ميّتان في الأراضي المحيطة بالميناء . لكنَّ هارمُن يتمكن من النجاة من الغرق في نهر التيمز ويحافظ على هويته المزيَّفة ويدلي بشهادة مزورة عند التحقيق في أسباب وفاة رادْفُت الذي قيل إنه هو وريث ثروة هارمُن بسبب الأوراق الثبوتية التي وجدت في جيوبه . ثم يعمل هارمُن كاتبًا عند السيد بوفن ، بينما تدخل بِلا ولْفَر بيت السيد بوفن لأنه يتبنّاها – وبِلا هذه هي الفتاة التي أراد هارمُن الأب من ابنه أن يتزوَّجها . ويتودَّد هارمُن لبِلا ثم يتزوّجها وهو يحمل اسمًا مستعارًا . وهكذا يتزوَّج ابنة صاحب العمل المتبنّاة ، بينما تتزوّج بِلا ، وهي أيضًا محدثة

نعمة ، ابن سيدها . فهي ما كان يمكن أن توافق على الزواج من رجلٍ "أوصى له بها كأنها دزينة من الملاعق" (٤٥) .

تبقى حقيقة هارمُن مخفية عن زوجته عدة سنوات (ولما يقرب من ٣٠٠ صفحة) رغم أن آل بوفن تعرّفوا عليه منذ البداية تقريبًا كما نجد فيما بعد . ويقضي سنوات وهو يتظاهر بأنه يتنقّل يوميًا ما بين بلاكهيث خارج حدود المدينة إلى "البيت الصيني" في المدينة . وبينما كانت هوية دِكْ وتنگتن المستقبلية معروفة حتى لأجراس كنيسة البو فإن هوية جون هارمُن ، تاجر المدينة الشبحي ، تبقى خفية حتى عن محامي العائلة . ولهذا فإنه ليس شخصًا ذا هويةٍ مشكوك فيها بل هو شخص ليس له حضور ، وليس له هوية – إنه شخص ثالث أبدي ، أو شخص روحاني غائب تشير له عبارة "صديقنا المشترك" نفسها .

تكون أكوام القمامة قد أزيلت لقاء ثروة ورقية عند نهاية الرواية ، بينما يكون الذهب الذي أشيع أنه موجود في وسط المدينة قد اختفى . ويكون ڤنيرنغ ، عمدة المدينة المحتمل ، قد أوشك على الإفلاس ، ومضطرًا للهرب إلى كاليه والعيش من مجوهرات زوجته . وهكذا فإن المطامح التجارية في رواية **صديقنا المشترك** التي كتبها دِكِنز وهو في أوج حياته الأدبية وفي أحسن حالات إبداعه ، باعتبارها تبنًا وليس تبرًا ، ويبدو المؤلّف فيها وكأنه يستمتع أشدّ الاستمتاع بحالة الدَّعة والاسترخاء عندما ترافقها الاستقامة الأخلاقية . فجون هارمُن لا ينوي إشغال نفسه بالتجارة ، ولذا فإن حياته في المستقبل ستكون حياة الجنتلمان الذي لا يعمل على غرار حياة المحامي يوجين رَيْبيرْن الذي ليست لديه قضايا يتابعها . فبعد أن انحدرت به الأمور من البيت الذي خُدِّر فيه واختُطف منه وقذف في نهر التيمز فإنه يتذكّر "أن شيئًا مريعًا غير مفهوم قد اختفى وأنني كنت أنا الذي يكافح وحيدًا في الماء" (٣٦٣) . والهدف الذي يسعى له أبطال دِكِنْز كلهم هو اطّراح عبء المدينة الثقيل الذي لا يفهم ، تلك المدينة التي أخذت الأجراس فيها تدقّ

دقّات دنيوية وحلّ الشبح محل التاجر النبيل في قصة وتنكّتن . وما الحياة المثالية ضمن حدود العائلة الضيقة التي تصوّرها روايات دِكِنْز سوى نتيجة لتبدُّد أوهامه عن آثار الثروة والقوة على إنكلترة التي أحبَّته كل ذلك الحبّ .

# هوامش الفصل التاسع

(1) George Gissing, *Charles Dickens: A Critical Study* (London: Blackie, 1898), 180.
(2) G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, 12th edn. (London: Methuen, 1919), 185.
(3) Gissing, *Charles Dickens*, 84.
(4) George Orwell, "Charles Dickens," in *Collected essays, Journalism and Letters*, 4 vols., ed. Sonia Orwell and Ian Angus (Harmondsworth: Penguin, 1970)m i. 473-5.
(5) Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914* (Ithaca, NY, and London: Cornell University Press, 1988), 207.

(٦) انظر فيما يتّصل بالمحاكاة الساخرة وقصص الرومانس

John Kucich, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens* (Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1981), 245.
(7) Anny Sadrin, *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 146.
(8) William Hazlitt, "On Londoners and Country People," in *Complete Works*, ed. P. P. Howe (London and Toronto: Dent, 1933), xii.77.

(٩) العبارة المقتبسة هي جزء من عنوان الفصل الرابع . انظر

Charles Dickens, *Oliver Twist*, ed. Peter Fairclough (London: Penguin, 1985), 68.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(10) Charles Dickens. *Our Mutual Friend*, ed. Adrian Poole (London: Penguin, 1997), 152; Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*, ed. Richard Maxwell (London: Penguin, 2000), 318.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(11)Charles Dickens, *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of 'Eighty* (London: Oxford University Press, 1954), 577.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(12) Charles Dickens, *The Personal History of David Copperfield* (London: Oxford University Press, 1948), 808-9.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(١٣) انظر

Franco Moretti, *The Way of the World: The 'Bildungsroman' in European Culture* (London: Verso, 1987), 205 and *passim* (أماكن متفرّقة ) .
(14) William Makepeace Thackeray, *Pendennis*, 2 vols., Everyman edn. (London and Toronto: Dent, and new York: Dutton, 1910), i. 283.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(15) Dickens, *David Copperfield*, 530.

والفصل ٢٨ من رواية *Pendennis* عنوانه "بابل" .

(16) H. B. Wells, *Tono-Bungay*, ed. Patrick Parrinder (London: Penguin, 2005), 90-1.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(17) Arnold Bennett, *A Man from the North* (London: Methuen, 1912), 1.

(18) Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, ed. P. N. Furbank (London: Macmillan, 1974), 97.

(19) William Wordsworth, *The Prelude or Growth of a Poet's mind (Text of 1805)*, ed. Ernest de Selincourt London: Oxford University Press, 1960), book vii, line 116.

(20) Walter Besant and James Rice, *Sir Richard Whittington: Lord Mayor of London* (London: Wood, 1881), 134.

(21) Henry B. Wheatley, ed., *The History of Sir Richard Whittington, by T. H.* (London: Villon Society, 1885), 6.

(22) Ibid., p. xxxiii.

(23) Sir Walter Scott, *Rob Roy*, ed. John Sutherland, Everyman edn. (London: Dent, and North Clarendon, Vt.: Tuttle, 1995), 23.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(24) Charles Dickens, *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*, ed. P. N. Furbank (London: Penguin, 1986), 157.

(25) Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop* (London: Panther, 1964), 333.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(26) Charles Dickens, *Bleak House* (London: Oxford University Press, 1948), 60.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(27) Besant and Rice, *Sir Richard Whittington*, 87.

(28) Charles Dickens, *Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation* (London: Oxford University Press, 1950), 135.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(29) Sadrin, *Parentage and Inheritance*, 51.

(٣٠) استنادًا إلى رسالة أرسلها دكنز إلى جون فورستر في تموز / يوليو ١٨٤٦ . انظر
Gissing, *Charles Dickens*, 78.

(31) David Piper, *The Companion Guide to London* (London: Fontana, 1970), 386.

(٣٢) تناول عدد كبير من الكتاب الكتّاب استخدام دكنز لموضوع المتاهة . انظر مثلاً

J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958); and Richard Maxwell, *The Mysteries of Paris and London* (Charlottesville, Va., and London: University Press of Virginia, 1992), both *passim* (أماكن متفرقة من الكتابين).

(33) George Augustus Sala, *Charles Dickens* (London: Routledge, [1870]), 27.

(٣٤) انظر مثلاً

John Lucas, *Charles Dickens: The Major Novels* (London: Penguin, 1972), 99; and James Buzard, " 'Anywhere's Nowhere': *Bleak House* as Autobiography," *Yale Journal of Criticism* 12: 1 (1999), 30-4.

# الفصل العاشر

## داخل الوطن وخارجه في روايات العصرين

## الفكتوري والإدوردي : من "سوق الأباطيل" إلى "العميل السرّي"

كان يمكن لوليَم ميكَبيس ثاكري الذي ولد في كلكتا في سنة ١٨١١ أن يصبح أول كاتب كبير من الهند الإنكليزية . فقد كان أبوه ، الموظف في شركة الهند الشرقية ، قد توفّي بينما كان هو في الثالثة من عمره . وفي سنة ١٨١٧ أرسل إلى إنكلترة . وخسر وهو في أوائل عشريناته الثروة التي ورثها عن أبيه ، وكان من أسباب ذلك انهيار الاستثمارات الهندية ، فلم يعد إلى الشرق ثانية . ولما كان ثاكري كاتبًا يميل إلى كتابة النقد اللاذع للموضوعات التي يحبها ويعجب بها فإن من اللافت للنظر أن كتاباته المبكّرة تشمل **المغامرات الهائلة للميجر گاهگن**[أ] (١٨٣٨) ، وهي محاكاة ساخرة لمذكّرات رجال الجيش سبقت في بعض نواحيها أسلوب مجلّة Boy's Own Paper[ب] الذي نجده في قصص الرومانس الإمبريالية. (من يستطيع أن ينسى حصار فتيگور الذي تمكّن الضابط البريطاني المقدام ، قائد القوات المدافعة قي أثنائه ، من جدع خراطيم ١٣٤ فيلاً بقنبلة مدفع واحدة ؟) وفي رواية **سوق الأباطيل**[ت] (١٨٤٨) يكون جوزف سدلي ، النواب[ث] الهندي الذي يحتلّ "وظيفة عالية مجزية ماليًا " هي وظيفة المحصّل في "بوگلي والا"[(1)] شخصية مسلية

---

[أ] *The Tremendous Adventures of Major Gahagan*

[ب] حرفيًا : **صحيفة الفتى ذاته** ، وكانت هذه صحيفة موجهة لليافعين استمر نشرها من سنة ١٨٧٩ حتى سنة ١٩٦٧ . وكانت تهدف إلى زرع الفضائل المسيحية في أذهان النشء , كما عرف عنها نشر القصص التي تتصف بالمبالغات وميلها إلى تشجيع التوجهات الإمبريالية .

[ت] *Vanity Fair*

[ث] شخص ثري مهم في الهند .

أخرى رغم أن والد ثاكري كان قد شغل منصب المحصّل ذاك . أما الرائد دُبِنْ فيؤدّي الخدمة العسكرية في مدْراس وينوي أن يقضي بقية عمره بعد التقاعد من الجيش في كتابة كتاب تاريخي عن البنجاب . ولكن ليس ثمة من فصول الرواية التي تربو على الستين سوى فصل واحد تقع أحداثه في الهند ، وهو فصل مخصص للحنين للوطن من خارجه .

## إمبراطورية الرواية

لا نستطيع أن ننسى أن لندن عند ثاكري هي مركز الاقتصاد العالمي وأنها عاصمة إمبراطورية مترامية الأطراف رغم أن أحداث رواية **سوق الأباطيل** تحدث أحداثها في لندن أو حواليها . وقد أدّى كلٌ من دُبِنْ وصديقه جورج أوزبورن الخدمة في كندا وجزر الهند الغربية وأمريكا الوسطى قبل المشاركة في معركة ووترلو . ويصطحب جوزف سدلي معه خادمًا أسود من الهند ويأتي أيضًا بمسحوق الكَري والفلفل الحار اللذين يزعجان بكي شارْپ . ويصبح زوج بكي ، رودُن كرولي حاكمًا لجزيرة كفنتري ، وهي منطقة استوائية يأتي منها جلي الجوّافة والفلفل الأحمر للاستعمال على موائد العاصمة . وتظهر الأسلاب الإمبراطورية أكثر ما تظهر في الأثاث الباذخ وفي الأزياء والمجوهرات والقبعات في سوق الأباطيل لأن ثاكري هو أشد كتّاب الرواية الذكور انتباهًا للأزياء النسوية. وعندما تستسلم بكي شارْپ لأحلام اليقظة عن جوزف قبل أن يلتقيا فإنها تتخيّل نفسها راكبةً على ظهر فيل ، مرتديةً "عددًا لا يحصى من الشالات والقبّعات وقلائد المجوهرات" (٢٢) . والقبّعات التي هي على هيئة العمائم يتميز بها عدد من الشخصيات النسوية عند ثاكري ، ومنهن زوجة العقيد السيدة أوداوْد التي ترتدي عمامة زُيِّنت بريشة من طير يدعى طير الجنّة . لكن أشد الشخصيات مباهاة

بملابسها هي "فينوس الهوتنتُت" ، الآنسة سوارتْس التي "تظهر بساتانها ذي اللون الكهرماني وأساورها الفيروزية ، وخواتمها التي لا تحصى ، وزهورها ، وريشاتها ، وكل ما عدا ذلك من الملحقات والحلي البرّاقة ، بحيث بلغ من أناقة زينتها ما تبلغه زينة منظفي المداخن في الأول من أيّار" (٢٠٠) . وهي في نظر السيد أوزبورن الكبير واحدة من أسلاب الإمبراطورية رغم أن ابنه جورج أشدّ انتقائية . وكان جورج في الماضي قد غازل ابنة قاضٍ في دِمرارا وفتاة رُبْعيَّة[ع] في جزيرة سينت فنسنت . أما لغرض الزواج فقد أصرَّ على الارتباط بفتاة إنكليزية بيضاء مثلما فرح حمو إميليا سدلي وحماتها عندما علما بأن ابنهما جوزف لم يأتِ لهما بزوجة هندية . ولا بدّ من قراءة المظاهر الباذخة المتعلّقة بما حققته الإمبراطورية من مكاسب على خلفية المشاعر العنصرية الجامحة التي تبديها شخصيات الرواية ومؤلّفها . فليس هنالك من يرى خطأ في أن على الآنسة سوارتْس أن تدفع ضعف الرسوم التي يدفعها الآخرون للانضمام إلى مدرسة الآنسة پنكرتن . وما تبجُّح السيد أوزبورن الأب بقبول التعدّدية الثقافية وبأنه لا يلتفت "كثيرًا إذا مـــا كان في الشخص مسحة من اللون البنّي أو مسحتان" (٢٢٢) إلاّ تعبيرًا عن الإسفاف والجشع التجاريين .

توازن رواية **سوق الأباطيل** ما بين الرقي الطبقي والثروة ، وبين صفاء العرق والإمبراطورية ، وبين إنگلترة وأوروبا . والموضوع الأوروبي يدخل إلى عالم الرواية عندما يحل الذعر بسوق الأسهم بعد عودة نابليون من إلبا في سنة ١٨١٤ ، وعندما يخسر السيد سدلي كل استثماراته ولا تغدو أميليا هي الزوجة المناسبة لجورج . ولكن أوروبا موجودة بالفعل في شخصية بكي شارْپ التي هي ابنة معلم رسم ومغنية أوپرا فرنسية ذات اتجاهات جمهورية وميول بوناپارتية .

---

[ع] أي إن أحد أجدادها الأربعة ليس من البيض .

وعندما تقذف بكي بقاموس جونسن الذي حصلت على نسخة منه جائزةً للتخرج فى مدرسة الآنسة پنكرتن فإنها تكون بذلك قد قذفت الهوية الإنكليزية والبحث العلمي من نافذة العربة . وستنتهي بأن تُنفى إلى فرنسا وألمانيا حيث تدّعي بأنها سيدة مجتمع إنكليزي قبل أن تذهب للعيش بين الأغنياء من المستعمرين السابقين الذين يعيشون في باث وچلتنم . ولكن حياتها السابقة محظية للأغنياء تُدخِلُها في أعلى طبقات المجتمع في فترة يصوّرها ثاكري على أنها من أشدّ الفترات تهتُّكًا ، ألا وهي الفترة التي أعقبت معركة ووترلو .

يحبّ ثاكري أن ينظر الناس إليه على أنه أبعد الروائيين عن التزمُّت رغم كلّ الغموض الذي يلجأ إليه بخصوص تصرّفات بكي وآرثر پندِنِس الجنسية . وأول رواية طويلة له ، وهي الرواية التي تشبه روايات ديفو ، وعنوانها **مذكرات السيد باري لِنْدن**[ج] (١٨٤٤) ، تروي مغامرات مقامر محترف يتنقّل في أنحاء أوروبا . وهذا الميل للمقامرة يعود للظهور لدى كل من جورج أوزبورن وبكي شارْپ . وانعدام الإحساس الأخلاقي لديهما هو من طبيعتهما ، ولكن ثاكري يعبّر عن إعجاب شديد بهما ما داما يتقدَّمان على الآخرين . ورفضه "لخداع الناس بموعظة" وإصراره على أن "المواعظ والتأملات التي تلقى عند سرير الموت ... لا تناسب الروايات" (١٧٩) يضعه بين كتّاب القصص الرمزية ذات المنحى التعليمي – فعبارة "سوق الأباطيل" تلمّح إلى رواية جون بَنْيَن[غ] – وبين "الفرنسي الشكّاك في نوايا البشر" في الاقتباس الآتي :

قد يكون القارئ النبيه الذي لاحظ سلوك الملازم الشاب سابقًا ... قد كوَّن أفكارًا معيَّنةً عن شخصية السيد أوزبورن . وكان فرنسي شكّاك في نوايا البشر قد قال إن هناك في أيِّ علاقة حب جانبين : جانبًا يحبّ وجانبًا لا يمانع في أن يُحَبّ

---

[ج] *Memoirs of Barry Lyndon, Esq.*

[غ] **يقصد رحلة الحاج .**

... ولكن المؤكد هو أن أميليا اعتقدت أن حبيبها أروع شخص في الإمبراطورية : ومن المحتمل جدًّا أن الملازم أوزبورن كان يتفق معها في هذا الرأي (١١٥) .

وهنا يجري الاعتراف بحكمة الفرنسيين في أمور الحبّ ، والقبول بها دون تردُّد ، ولكن هذا يجري على يدي راوٍ لا يقل عن الفرنسي معرفة أو شكًّا في نبل البشر . غير أن صورة جورج أوزبورن التي تجعله "أروع شخص في الإمبراطورية" لا تخلو من الفخار الإمبريالي حتى ولو كانت الإمبراطورية إمبراطورية "أباطيل" . فالسخرية الرومانسية عند ثاكري وأسلوبه السردي المخادع كما يتبدَّيان في هذه الفقرة التي اقتبسناها هما جانب أساسيّ من **سوق الأباطيل** وما تقدمه لنا من متعة باهرة آسرة .

تصوّر الرواية إنكلترة وإمبراطوريتها من بعض النواحي على أنها مظهر خدّاع . فالفرصة التي تحصل عليها بكي للارتفاع في المجتمع تأتي من عملها مربّية في كوينز في سَسِكس ، ولكن بيت العائلة العائد لآل كرولي هو أقرب إلى أن يكون ضيعة أصابها الإهمال بُني القصرُ فيها على طراز قصور الأوروبيين في المستعمرات منه إلى ضيعة سيِّد من الطبقة الراقية يعيش في إحدى المناطق المحيطة بلندن . وعند النظر إلى هذا البيت بعيني بكي فإن رثاثة حاله تبلغ من الغرابة ما تبلغه البيوت الآيرلندية المهملة التي تتحدث عنها روايات مرايا إجويرث . غير أن السير پت كرولي الذي يعمل بوظيفة المسؤول التنفيذي ويتنقّل على عربة مذهَّبة ، ينحدر من سلالة طويلة من الانتهازيين الذين تدلُّ أسماؤهم على أن العائلة ظلت تتافق للحزب الذي هو في سدّة الحكم : جون چيرچل كرولي، وولپول كرولي ، وبيوت كرولي[د] . ومع أن السير پت "من أعيان البلاد وأعمدة

[د] هذه الأسماء هي أسماء رؤساء وزارات من الحزب التوري وحزب الوگز : روبرت وولپول (من الوگز : ١٧٢١-١٧٤٢) ؛ بيوت (من الحزب التوري : ١٧٦٢-١٧٦٣) ؛ وليَم پت الأكبر (من الوگز : ١٧٦٦-١٧٦٨) ؛ وليم پت الأصغر (من الحزب التوري : ١٧٨٣-١٨٠١) .

الدولة" (٨٢) فإنه شخص فظٌّ جاهل . وكان من شأنه أن يفلس منذ وقت طويل لو لا مبلغ مقداره ١٥٠٠ جنيه إسترليني يتلقّاها من مالك العبيد السيد كُوادْرون لقاء حصوله على مقعد في البرلمان هو تحت سيطرة السير پت. والسير پت هو الواسطة التي تصل بكي عبرها إلى رودن كرولي ومنه إلى اللورد ستاين الذي يوصلها إلى درجة في المجتمع يبلغ من ارتفاعها أن ثاكري لا يجرؤ على تسميتها.

يمثل اللورد ستاين الذي ينحدر من قدماء الرهبان البريطانيين (قبل المسيحية) ويمتلك قلاعًا وقصورًا في جميع أنحاء بريطانيا ، طبقة الوگز الأرستقراطية المتورّمة والمنحلّة . وهو الذي يدفع ثمن أقراط بكي الماسية و"الحلي الفاخرة الخلاّبة" التي تزيّن ما يدعوه ثاكري "بالتطور الأمامي الشهير" (٤٨١ ، ١٨٤) كما لو أن صدرها عندما يزينه ما يليق به هو بحد ذاته علامة على البهاء الإمبراطوري البريطاني . غير أن اللورد ستاين هو أيضًا "لورد غرفة الزينة"* أو أنه "واحد من كبار الأعيان وحماة عرش إنگلترة" (٤٨١) . وتدخل بكي عالم البلاط الملكي بسببه ، فيعطيها بذلك فرصة الدخول في الغرف الملكية بحركاتٍ تدل على أنَفَة "تليق بإمبراطورة" (٤٧٨) . وعندما يظهر الملك (الذي يدعوه ثاكري بسيد الإمبراطورية) لفترة وجيزة في غرفة الاستقبال يخنع صوت الراوي ويصمت بعد أن كان يتدفّق : "الأعين المبهورة تغلق أمام الفكرة البهية . والولاء المصحوب بالاحترام والأدب الجمّ يقول للخيال نفسه إلاّ ينظر بتمعُّن ووقاحة ... بل أن يغض النظر بسرعة ، يصمت ، باحترام ، وأن ينحني انحناءً شديدًا أمام الحضرة

---

أما چيرچل فأغلب الظن أن المقصود به هو جون چيرچل الذي لعب دورًا مهمًّا في الحياة السياسية في بريطانيا في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ، ساعد في جزء منها الملك جيمز الثاني الكاثوليكي ثم انقلب لمناصرة وليم أوف أورنج البروتستنتي ، وبذا فإنه يمثل فكرة التقلب التي يريد المؤلف إبرازها .

* كانت هذه الغرفة تستعمل لحفظ باروكات الملك والعناية بها . وهناك في التاريخ الإنكليزي عدد من هذه الألقاب المتصلة بخدمة الملك الشخصية .

العظيمة" (٤٨٢) . هل يضحك ثاكري في عبّه هنا ؟ يصعب علينا الجزم. لا شكّ في أنه لا يوفّر جهدًا عندما يتعلّق الأمر بالسيد أوزبورن الذي يقول عنه : "كان يتمرَّغ تذلُّلاً كلما التقى بشخص عظيم ويكرّر ألقاب التعظيم له تكرارًا لا يقدر عليه إلاّ بريطاني حرّ " (٩١٩) . ويبدو أن ثاكري نفسه يتمرَّغ تذلُّلاً أمام الملوك ، والشعب المشحون بالقوة والرضا عن النفس يقف دون حراك تحت نظرته إلى أن ندرك أن ذلك كله ليس أكثر من تمثيلية غريبة ، أو قل ليس أكثر من صندوق مليء بالدُمى تتبختر في أحجية* تنبيء عن أباطيل الحياة البشرية واستحالة دوام الإمبراطورية . وموت جورج أوزبورن الشجاع الذي لا تخلو شخصيته من العيوب في ساحة معركة ووترلو هو إلى حدّ ما العقاب الذي قرَّره المؤلف بسبب تغزله العابث ببكي ، ولكنه أيضًا موت ينبيء عن احتضار الإمبراطورية البريطانية التي لا بدّ أن تسقط كما سقط نابليون . ولكن الحياة تمضي بعد ذلك الموت كما يبين ثاكري عبر عودة أميليا التدريجي إلى حالة السعادة .

وحتمية الأفول السياسي متضمَّنة في قصة ثاكري الرمزية رغم السخافة الواضحة لنبوءة السير پت كرولي "بدمار الإمبراطورية السريع" (٦٩٦) عندما يفقد المقعدين البرلمانيين اللذين يقعان تحت سيطرته بسبب قانون الإصلاح الذي صدر سنة ١٨٣٢ . وقد نتأمّل المفارقة المعقّدة في إشارة المؤلف إلى الليدي هِستر ستانهوپ : "عاشت الليدي هِستر في شارع بيكر في يوم من الأيام . أما الآن فهي تنام في البرّيّة" (٥٠٤) . كان شارع بيكر (الذي يقع إلى الغرب من الحي الهندي الإنگليزي من لندن ، وهو الحيّ الذي تعرفه العامّة باسم الثقب الأسود) قد أعيد بناؤه منذ عهد قريب ، مما أثار استياء ثاكري ، بينما كانت الليدي هِستر ، وهي صورة سابقة من بكي شارْپ في أروع حالاتها ، مدبرة منزل وليم پت عندما كان

* تمثّل هذه تمثيلاً بحيث تدلُّ المشاهد التمثيلية على مقاطع من كلمات أو على كلمات كاملة تصنع في مجملها عبارة يطلب معرفتها .

رئيسًا للوزراء . وكانت مغامراتها اللاحقة معروفة لثاكري وقرّائه عبر كتاب **إيوثن**[ذ] (١٨٤٤) الواسع الانتشار لألكزاندر كنگليك . وفيه يروي الرحالة الرومانسي مشاهداته في ممالك الشرق التي حاق بها الدمار . وكان كنگليك قد زار تدمر ، مملكة الملكة الأسطورية زنوبيا . وكل ذلك يكمن خلف ملاحظة ثاكري التي تقول :

ستكون حديقة هايد پارك في يوم من الأيام (ونحمد الله لأن ذلك لن يكون في أيامنا) ليس أفضل حالاً من ضواحي بابل الزراعية المشهورة ، وستغدو ساحة بلگريڤ مهجورة مثل شارع بيكر أو مثل تدمر في البرّية ... كل ذلك باطل وقبض الريح طبعًا : ولكن من ذا الذي ينكر أنه يحبّه إلى حدٍّ ما ؟ (٥٠٣ – ٥٠٤).

ستدور الدوائر على شارع بيكر الذي كان موقعًا للبناء في أيام ثاكري ، إلى أن يتحوّل إلى أنقاض . والرواية التي يكتبها هو ستتحول إلى ورق يملأ سلّة المهملات . والمتعة التي يستمدّها ثاكري من مراقبة المجتمع الإنگليزي تعتريها نغمة حزينة باستمرار . والأمَّة التي وصلت ذروة قوّتها وثرائها بعد معركة ووترلو هي كالمقامر الذي يصادفه الحظ لبعض الوقت . ولكن رواية **سوق الأباطيل** مليئة بما يذكرنا بالعالم خارج إنگلترة . فخادم جوزف الهندي يعود إلى كلكتا ، ومؤلّفة الكتيّب الوعظي المعنون "غسّالة فنچلي كُمُن" تصبح الليدي هورنبْلُوَر في كيپ تاون . وبكي شارپ تصبح من الشهرة بحيث أن صحيفة **النيويورك ديماگوغ** تنشر أخبارها . ويعود كل من أميليا ودُبِن إلى بعضهما عندما يلتقيان على رصيف أوستِند . ويكتب ثاكري عن حياة بكي في المنفى قائلاً :"إن من يعرفون المستعمرات الإنگليزية الواقعة وراء البحار يعرفون أننا ننقل معنا

---

[ذ] الكلمة تعني "من الشرق" .

كبرياءنا وحبوب دوائنا وأهواءنا ، وصلصاتنا من ماركة هارفي ، وفلفلنا الأحمر ، وغير ذلك من آلهة بيوتنا بحيث نصنع لأنفسنا 'بريطانيا صغرى' حيثما حللنا" (٦٥٠) . وإنكلترة في **سوق الأباطيل** ما هي إلاّ فقاعة ستنفجر يومًا ما ، بينما يتوقع ثاكري رغمًا عنه أن الرواية الإنكليزية قد تصبح في النهاية رواية الهوية الإنكليزية العالمية التي اقتلعت من جذورها .

## شارلُت برونتي وصراع القوميات

عندما زار ثاكري جنوب الولايات المتحدة في سنة ١٨٥٢ كتب عن العبيد السّود : "ليس هؤلاء الغرباء الذي تميل جباههم إلى الخلف وتبرز شفاهُهم الضخمة وفكوكُهم إلى الأمام وتختلف قدراتهم على التفكير والاستمتاع والاحتمال عن قدراتي بناسي وإخوتي"[٢]. و يتناول ثاكري مسألة الاختلافات القومية داخل أوروبا بقدر من الاستخفاف رغم كونه عنصريًا إمبرياليًا ، ولكن هذا لا ينطبق على الروائيات اللواتي عاصرنه . فمشاعر شارلُت برونتي القومية – إن لم نقل تحاملها – ضد القوميات الأخرى بادية للعيان في كل ما كتبت . إذ يقول الراوي في رواية "آشويرث" التي كتبتها في أواسط عشريناتها ولم تكملها إن "الشراسة والخيانة والهيجان هي من الصفات القومية" لكلٍّ من الشعبين الآيرلندي والفرنسي[٣]. بينما أطلقت اسم "بريتون" (بريطانيا) على المكان وعلى العائلة في روايتها الأخيرة **فيليت** (١٨٥٣) . أما جورج إليُت فقد ساهمت في النقاش الدائر في زمانها حول الشخصية القومية بمقالة عنوانها "التعبير عن المشاعر القومية في العصر الحديث"[*] في الوقت الحاضر (١٨٧٩) ، وهي مقالة تنتمي إلى أقوال المفكرين

---

[*] العنوان الأصلي هو The Modern Hep ! Hep ! Hep ! ، والترجمة الحرفية له قد تكون : "مرحى ! مرحى ! مرحى ! في الوقت الحاضر" .

السياسيين من أمثال مِلْ وباجِتْ وإيرنست رينان و ج . ر . گرين . وتعبر المقالة عن الالتزام بفكرة القومية اليهودية التي ألهمت رواية إليُت **دانْيِل ديروندا** (١٨٧٦) وتلخّص اعتقادها بأن المواطنة العالمية ستنتصر في النهاية وبأن الأقوام والشعوب سيذوب بعضها في بعضها الآخر[٤]. ولكن الوقت لم يحن بعد لهذه المواطنة العالمية في نظر إليُت ، ولذا فإن "التعجيل في محو التقاليد والعادات القومية التي تعبر فيها الروح القومية عن نفسها والتي تمتصّ العواطف الصحّية وتتغذى عليها" سيؤدي إلى انحلال المجتمع أخلاقيًا[٥]. ولهذا السبب فإن إليُت تحذّر من السماح بدخول المهاجرين على نطاق واسع لأن ذلك سيؤدي "بالصفات التي تميِّز أمَّة ذات تاريخ عريق كالأمَّة الإنگليزية عن غيرها إلى الانقراض بسبب الصفة السائدة لدى المستوطنين الغرباء" (٢٨٣) . وهذا مثال مبكّر على سياسة التخويف من هجرة الأجانب إلى إنگلترة ، وهي السياسة التي سترتبط بعد قرنٍ من الزمان باسم السياسي المحافظ إينُك پاول .

وما يثير الانتباه أكثر حتى من ذلك أن أسلوب الخطاب الذي تلجأ له إليُت للتعبير عن أفكارها المثالية يترك فينا الإحساس بأنها تجعل من القومية شيئًا أشبه بالدين الدنيوي :

تعتمد المكانة التي يحتلُّها قوم من الأقوام على قدرتهم على الاستجابة للذكريات وعلى السعي الحثيث لتحقيق غايات روحية – غايات لا تتمثل بالامتلاك المادّي المباشر بل بإشباع شعور عظيم يسري في جسد جماعي سريانِ الروح الواحدة ... إن هذه القوة الحية لعاطفة يشارك فيها الجميع هي التي تخلق الوعي القومي ... ولا يكفي اشتراكنا في الوقت الحاضر في صفة الإنسانية لتغذية الدماء الغنية للأنشطة المتنوّعة التي يتكون منا الإنسان الكامل . ولم يحن الوقت بعد للمواطنة العالمية لأن تبثَّ فينا الفضيلة ولا للشيوعية لتحرك فينا الطاقة الاجتماعية (٢٦٤ – ٢٦٥) .

ربما قاد حرص إليُت على إنكار كون الشيوعية مصدرًا للعقيدة الاجتماعية إلى الخلط بين القومية والوعي القومي – إلى الخلط بين المعتقد السياسي المتَّخذ عن وعي وبين الشعور الغريزي بالانتماء إلى القوم والتضامن معه . فإن كان من طبيعة "الوعي القومي" أن يخدم الغايات الروحية وأن يؤدّي دورَه في خلق "الإنسان الكامل" فإن عليه أن يتصف بصفة واحدة على الأقل من صفات المعتقد السياسي : عليه أن يكون شيئًا نقدر نحن – من حيث المبدأ – أن نقبله أو أن نرفضه . والمؤلِّف المزعوم لمقالة "التعبير عن المشاعر القومية في العصر الحديث" هو ثيوفراستس سچ ، وهو شخص غير متزوج يعيش في العاصمة ، ويتحدَّث عن نشأته في المدلَنْدز (أواسط إنكلترة) حيث تعلّم "أبجدية" بلده إنكلترة[٦]. لكن عليه أن يكون مستعدًّا لتعلّم لغات أخرى غير لغته القومية إن كان له أن يقدّم نفسه على أنه مراقب محايد "لطبائع الأقوام المختلفة" (٢٨٦) . وليس على أنه قوميّ لا يرى سوى حسنات قومه . وهذا يتيح لشخص مثل دانيِل ديروندا ، الشخصية الرئيسة في رواية جورج إليُت ، أن يترعرع في أحضان قوم ما وأن ينتهي باختيار الانتماء إلى قوم آخر . واختيار القومية هو أحد الموضوعات في بعض الروايات الكبرى لكلٍ من شارلُت برونتي وجورج إليُت .

كانت الرواية الأولى التي نشرتها شارلُت برونتي بعد **جين آير** هي رواية **شيرلي** (١٨٤٩) ، وهي رواية تاريخية عن مناطق وست رايدنغ في يوركشر ، تقع أحداثها ، مثل الفصول الأولى من رواية **سوق الأباطيل** ، في فترة الحروب النابليونية . وقد توصف رواية **شيرلي** بأنها من إحدى وجهات النظر رواية "لا تتحرَّج من إعلان نزعتها الإقليمية"[٧]. فالصناعيّون اليوركشريون الذين أغضبهم ما أصاب تجارتهم من خلل سبَّبه الحصار البحري الذي فرضه البريطانيون على الموانئ الأوروبية يؤيدون الحزب المعارض للحرب ويناهضون الحماس القومي الذي اكتسح إنكلترة استجابة لحملة ولنگتن ضد شبه الجزيرة الآيبيرية . وقد بلغ

من فقر عمال النسيج أنهم "كانوا مستعدّين لبيع كل ما ورثوه لقاء لقمة العيش" حسبما يقول راوي برونتي(٨) . ويتمثّل استقلال يوركشر في شخص مالك المصنع هايْرَم يورك ، وهو جمهوري راديكالي تعدّ عائلته أعرق عائلات المنطقة . وهو ينتقد إنكلترة انتقادًا مرًّا بقوله إنها "بلد يمتطيه الملوك والقساوسة وأصحاب الألقاب" (٤١) . وينتقل يورك على هواه من الإنكليزية الفصيحة إلى "لهجة يوركشر المعبّرة" (٢٨٩) ، بينما يمهّد العمّال الذين يهاجمون مصنع صديقه روبرت مور لهجومهم بترديد شعار مشاغبي وست رايدنغ من عمال النسيج في مقاطعة يوركشر على طريقتهم" (٢٧١ – ٢٧٢) .

أما المشاعر الوطنية التقليدية في **شيرلي** فيمثلها القسّ الأنكليكاني الدكتور هلستون الذي يعتبر دوق ولنگتن "روح إنكلترة" (٢٨) . ومن الطبيعي لهلستون ، ممثل كنيسة الدولة ، أن يكون من أنصار الحزب التوري وأن يكون كلٌّ من مور ويورك من "الوگز المتشدّدين" (٢٧) ، وأن يكون النسّاج مايك هارتلي ، أحد زعماء العمال المشاغبين ، من مناهضي الكنيسة[ش] ، ومن مناصري المبادئ الراديكالية ، وأن يحاول اغتيال الملك .

وهكذا فإن مسألة المشاعر الوطنية في وقت الحرب تضع لندن في مقابل يوركشر ، والأنگليكاني ضد المنشقّ عنها ، والملكي ضد الجمهوري ، والتوري ضد الوغ . غير أن **شيرلي** ليست مجرد رواية عن الانقسامات الداخلية رغم أن الانقسامات ستزول في الظاهر برفع حصار سنة ١٨١٢ وتزاوج التوري والوغ ممثَّلاً بزواج كارولاين ، ابنة أخي هلستون من روبرت مور . فقد أدخلت برونتي موضوعًا ذا صبغة دولية وذلك بإغاظة مالون ، مساعد القسّ الآيرلندي ،

---

[ش] الكلمة الأصلية هنا هي antinomian وتدلُّ على من يعتقد بأن الإنجيل يُحلُّ المسيحيَّ من وجوب طاعة القوانين ، سواء منها الروحية أو المدنية أو الأخلاقية ، وبأن الخَلاص يأتي عن طريق الإيمان والرحمة الربّانية .

بالتعليقات الجارحة في الفصل الأول . والحلّ النهائي لعقدة التودُّد المزدوجة تشمل الأخوين روبرت ولُوِس مور المنحدرين من أم بلجيكية واللذين يتحدّثان بالفرنسية في البيت ويتردّدان في أمر الهجرة إلى الولايات المتحدة أو المكوث في يوركشر .

ومن المفارقات أن رواية شيرلي عالمية النظرة أكثر من رواية تأثرت بها هي رواية **عاشقا سلڤيا** (١٨٦٣) لإليزابث گاسكل . وهذه الرواية تقع أحداثها في منكسهيڤن (أي في مدينة وتبي) في يوركشر في العقد الأخير من القرن الثامن عشر . وتصوّر هذه الرواية الجدل الدائر حول استخدام أسلوب الإجبار لتجهيز السفن الحربية البريطانية في أثناء الحملات ضد نابليون . ودانْيِل روبسُن زعيم المظاهرات المعادية للإجبار هو حوّات سابق قطع إصبعه وإبهامه ليتجنب الخدمة في الحرب الأمريكية قبل أحداث القصة بعشرين سنة . ولكن لا روبسُن ولا بني بلدته هم من الراديكاليين أو من المتعصبين لحزب الوگز ، بل هم وطنيون من نوع "جون بُل " الذين يسعدهم تأييد الحرب ما داموا لا يحاربون هم أنفسهم[٩]. أما سلڤيا ابنة روبسُن فتعتقد أن حبيبها چارلي كِنْرَيد توفيّ في البحر ، ولذا فإنها توافق على الزواج من غريمه فلپ هيبيرن الذي لا يخبر أحدًا عن كونه شاهد القبض على كِنْريد لإجباره على الخدمة في إحدى السفن الحربية . ثم يظهر كِنْريد ويفضح كذب هيبيرن وجُبْنَه ، فيغير فلپ هذا اسمه ويلتحق بالجيش على غرار قصص الرومانس التي تذكّرنا بسْكُتْ وينقذ حياة كِنْريد في أثناء حصار عكّا . وتجري مقارنة توبة فلپ وعودته إلى إنگلترة بقصة گي من وورك الذي عاد من الحروب الصليبية ليعيش حياة الزاهد المتجوّل . أما چارلي كِنْريد فيتقدّم في مراتب البحرية ليصبح ضابطًا وجنتلمانًا بحيث يمكن القول إنه هو وفلپ يصلان مرحلة الرجولة نتيجة لقتالهما من أجل الوطن . على أن التركيز السردي يبقى منصبًّا على سلڤيا التي تبقى في بيتها في منكسهيڤن وقد أهملها عاشقاها . وتهاجر ابنة سلڤيا وفلپ إلى أمريكا مثلما ينتهي أبناء هايرم يورك وقد تبعثروا في أنحاء المعمورة . وهكذا

نجد أن الروايتين تقولان فيما يبدو إن المشاعر الإقليمية ليس لها مستقبل رغم كل ما تتّصفان به من إقليمية لا تعرف المهادنة .

وعندما ينقلب كل من دَن وسويتنغ اللذين يحتل كل منهما رتبة مساعد قسّ في المراتب الكنسية ضد الآيرلندي مالون فإن الخلاف بين الطرفين يجري تلخيصه على النحو الآتي : " فقد عيّرهما بأنهما سكسونيان متبجِّحان بصوته السلتي الذي بلغ أعلى درجات الحدة . أما هما فقد عيّراه بأنه ينتمي إلى بلدٍ مهزوم ، فهدَّد بالتمرّد باسم وطنه وصبّ جامّ غضبه وحقده على الحكم الإنكليزي ؛ فتحدثا عن الأسمال والاستجداء والأوبئة في بلاده" (٥) . وهنا يذكّرنا غضب مالون الوطني بغضب الكابتن مَكْمورِسْ في مسرحية **هنري الخامس** لشيكسبير عندما يسأل :"من ذا الذي يتكلم عن قومي ؟" . واستعمال التهجئة الدالّة على اللهجة لتمثيل نطق مالون يدلّ على رغبة برونتي في الابتعاد عن "الحكم الإنكليزي" الذي يأتي من العاصمة لأن رواية **شيرلي** مليئة بما دعته بلهجة يوركشر المعبّرة ، وهي تشير إلى يوركشر كما تشير إلى آيرلندة بكلمة "بلد" . فكما يقول جو سكُتْ ، مراقب العمال الذي يعمل في مصنع روبرت مور : "نحن ما نخبيش مشاعرنا الحقيقية في هذا البلد . وهاي الخوريّين والجماعة الكبار من لندن ينزعجوا من جلافتنا" (٤٤) . يتميَّز "الخوريّان" الشابّان دَنْ وسْويتنغ بالجلافة كما رأينا ، وهما يمثِّلان بانتمائهما إلى الكنيسة الأنكليكانية السلطة المركزية للدولة ، والسعي لمحو الفروق القومية والإقليمية .

في كل الأحوال تقع مسؤولية انفصال يوركشر في المستقبل على عاتق كارولاين هلستون : ابنة القسّ المساند للحزب التوري ومالك الأراضي شيرلي كيلدار . وتتزوج بطلتا برونتي ، وكلاهما من يوركشر ، أي إنهما تنتميان إلى "الوطن" نفسه (١٦٥) من المهاجرَيْن روبرت ولُوِس مور . ويكون مصير هاتين العائلتين أن تصبحا من مواطني إنكلترة الجديدة المصنَّعة التي تنهض من رماد

ريفها السحيق في القديم . ويستمتع كلّ من كارولاين وشيرلي ولُوِس مور بالقصص المتوارثة في وست رايدنغ وبحكايات روبن هُد . ويبلغ من عمق شعور لُوِس بقربه من "شبح إيرل هنتنگدن" (٤٠٨) أنه يكاد يرسله إلى البحث عن الثروة في غابات أمريكا البكر ، ولكنه يستقرّ سيدًا للضيعة ويعمل قاضيًا محليًا ليصبح أقرب إلى المسؤول عن الأمور القضائية في نتنگم^ص منه إلى رجل يعيش في الغابة الخضراء . أما أخوه روبرت مور ، وهو صاحب مصنع ، فينوي فيما يبدو إزالة جزء من غابة نَنْوود ، وهي إحدى الغابات التي كان روبن هُد يعيش فيها . وتقضي خطته الرامية إلى مضاعفة حجم مصنعه أن يسوّر الأرض المشاع في نَنْلي وأن يبني المساكن في فيلدْهِد هولو . ونتيجة هذه الثروة المستحدثة بعد انتهاء الحصار حسبما يفاخر أمام كارولاين هي "أن الغابة ستتحوّل إلى خشب للتدفئة قبل انتهاء خمس سنوات وسيتحول الوادي الجميل إلى شارع مرصوف" (٥٠٩) . ولا شكّ في أن العمال الذي سيسكنون المساكن التي ينوي بناءها سيأتون من مناطق أخرى .

تخلو كتابات شارلُت برونتي التي كتبتها في مرحلة ما قبل النضج بالتعاون مع أخيها بروانْوِل كقصة "المدينة الزجاجية" التي لا تكاد تنتهي من أي ارتباط عاطفي بفكرة الاستقلال المحلّي . وتظهر هذه القصص خيالاً مهووسًا ببناء المدن والاستعمار وتكوين الإمبراطوريات . وهي تروي قصةَ بناء المدينة الزجاجية في قلب أفريقيا ؛ وقصةَ المدينة الزجاجية التي هي عاصمة المستعمرة الإنكليزية أنگريا ؛ وقصة ظهور دوق ولنگتن هناك هو وأولاده ؛ وقصة التنافس بين أنگريا ونورثانگرلاند المتمردة المتفرعة عنها . وأنگريا هذه ، بما تضمه من برلمان إنگليزي الطراز ومن نظام ملكي وطبقة أرستقراطية ، هي في جانبٍ منها خيالات

^ص Sheriff ، وهو العدو التقليدي لروبن هُد .

إمبريالية وفي جانبها الآخر قصة رمزية موازية للعبة اسمها إنكلترة . فإن قلنا إن نورثانگرلاند هي يوركشر فإن الحروب التي تهدّد بتمزيق المستعمرة تشير بالتحديد إلى الحرب الأهلية في القرن السابع عشر وإلى حروب الوردتين . وقد كتبت هذه القصة الطويلة عن أنگريا قبل الفترة الحاسمة التي سكنت شارلُت برونتي في أثنائها في بروكسل للدراسة ولتدريس اللغة الإنگليزية . فقد أوحى لها وجودها هناك بموضوعات المواطنة العالمية وصراع القوميات التي دخلت في كتاباتها . وبروكسل هي المكان الذي تحصل فيه أحداث روايتها الأولى بعنوان **الأستاذ** التي رفضها الناشرون عند عرضها عليهم وهي التي كانت النموذج الذي اتخذته للمدينة التي تقع أحداث رائعتها الناضجة **ڤيليت** فيها .

يذهب وليم كْرِمْزويرث ، الأخ الأصغر لمالك مصنع في يوركشر في رواية **الأستاذ** إلى بروكسل لتعليم اللغة الإنگليزية بناء على مشورة أستاذه يورك هَنْسدن ، وهو صناعي ذو آراء جمهورية راديكالية . وتتقلّب شخصية هَنْسدن ما بين المنقذ، والمحرّض الشيطاني ، والإنگليزي "السكسوني" والجوّال العالمي ، بينما لا يطمح كْرِمْزويرث إلاّ لأن ينظر إليه الناس على أنه جنتلمان إنگليزي . وبينما يصف هَنْسدن نفسه بأنه "مواطن عالمي" تشمل وطنيته العالم بأسره نجد أن كْرِمْزويرث ينظر إلى مضيفيه البلجيكيين عبر ستار من التحامل العرقي والتعصب الديني . ويرى أن "الشكل الفلمنكي لوجوه طلابه" يدلّ على تدني مستواهم العقلي ، أو هكذا يظن . وهو يلوم المناخ الأوروبي "لتشوّه خلقتهم وغبائهم"(١٠). وقد كانت برونتي نفسها قد عبّرت عن آراء مشابهة في رسائل أرسلتها من هناك وصفت فيها "الشخصية القومية للبلجيكيين" بقولها إن البلجيكيين "يتصفون بالبرود ، والأنانية ، والحيوانية والانحطاط"(١١). ولكن الاتهام بالبرود متبادل لأن زميل كْرِمْزويرث البلجيكي المسيو بيليه يصفه بأنه "بارد جامد" (٨٩) . وهذا التنميط موجود أيضًا في رواية **ڤيليت** حيث تصف البطلة الإنگليزية لوسي سنو – وهي ذات شخصية

تتصف بالبرود والتكتم والكبت العاطفي – تصف گرَم بْرِتْن الأسكتلندي الإنگليزي بأنه "شاب بريطاني بارد" يشبه في بروده برودة "الجبال الشاحبة في بلاده الإنگليزية"(١٢).

كانت فكرة التحفظ العاطفي وكبت المشاعر من الأمور التي يُقال إنها تميّز الشخصية الإنگليزية ، وهي موجودة أيضًا في شخصية السيد نايتلي عند جين أوستن . وكانت مرايا إجويرث قد قالت في **المالك الغائب**ض "إن الإنگليز يتصفون بدفء المشاعر من الداخل مهما بدا عليهم من تحفظ في سلوكهم"(١٣) ، بينما تحدّث ثاكري في **پندِنِس** عما يميز الصداقة الإنگليزية من تحفظ غريب والتزام شديد باللياقة" (٢ : ٣٢٥) . يقول الراوي عندما يودّع كلٌّ من كرمزويرث وهنسدن الآخر بعد التقائهما في بروكسل في رواية **الأستاذ** : " أدار كلٌّ منا ظهره للآخر في الوقت نفسه ، ولم يقل أيٌّ منا 'بارك الله فيك' ولكن البحر كان سيفصلنا عن بعضنا" (٢٣٤) . وتقول إليزابث گاسكل عن جون ثورنتن وأمه في رواية **الشمال والجنوب** إن "الغريب قد يذهب ويقول في نفسه إنه لم يرَ ذلك القدر من عدم الاكتراث في سلوك شخصين قريبين كلَّ ذلك القرب" (٢٥٢) . وفي رواية **شيرلي** تعلّق أم كارولاين هلستون على "التحفظ لدى العائلات الإنگليزية وعلى التزامها باللياقة" (٢٩٨) . وعندما يعود الوئام بين لوسي وجدّتها السيدة بْرِتْن بعد عشر سنوات في رواية **فيليت** فإن كلّ ما يجري بينهما تلخصه "كلمات قليلة وتحية واحدة" (٢٤٩) . وتعود عبارة stiff upper lip (كبت المشاعر) إلى منتصف العصر الفكتوري رغم أنها تنسب إلى الشاعرة الأمريكية فيبي كيري وليس لكاتب إنگليزي .

---

ض *The Absentee*

غير أن عادة التحفظ الإنكليزية التي كثيرًا ما تعتبر علامة على النقص العاطفي (من ذلك النوع الذي جعل روائيي العهد الإدوردي من أمثال إ . م . فورستر ود . هـ . لورنس يرسلون شخصياتهم للبلاد الكاثوليكية الواقعة على ساحل البحر الأبيض المتوسط لإيقاظ المشاعر الحسّية التي حرموا منها في بلادهم) تلك العادة هي شكل من أشكال القوة وتعبير عن الهالة الموحية بقوة التحكّم لدى النخبة الإمبريالية أو عن الاستعلاء الروحي والشعور بالتفوق لدى بيوريتانيي الطبقة الوسطى من أمثال هنسدن وثورنتن . وإظهار التحفظ الإنكليزي معناه رفض إظهار الضعف أو الاستعداد لقبول رأي المرؤوسين ، وهذا يرتبط ارتباطًا واضحًا بعادة اللياقة الطبقية واستحقاق الاحترام . ("لا تقل أو تفعل ذلك أمام الخدم") . وفي هذا السياق أمكن لكاتب مثل رديرد كپلنغ على سبيل المثال أن يختصر فيض عبارات التحية ما بين أبٍ هندي وابنه ، وهما ضابطان من ضباط الهند خدما تحت إمرة البريطانيين ، بقوله :"تحاضنا كما يفعل الأب والابن في الشرق" (٥٢)[١٤]. وهذه العبارة العابرة التي تجسد بحدّ ذاتها أسلوب التحفظ الإنكليزي الذي تشير له إشارة صامتة تذكّرنا بالآلام الشديدة التي عاناها كپلنغ في طفولته عندما أبعد من دفء الهند إلى برودة الدراسة الإنكليزية التي كانت تعتبر ضرورية لإمبريالي المستقبل .

لكن كبت المشاعر الذاتية ليس صفة من صفات أبطال روايات القرن الثامن عشر الإنكليزية من أمثال لقلس وتوم جونز ورودرك راندم ، ولكنها قد تكون صفة من صفات البطلات ، أو قل من صفات الوجه الذي يراه الناس والذي يدل على ما تمرّ به بطلة مثل كلارسا من عذاب وحرمان وقوة احتمال . غير أن الروايات تكشف عما يعتمل في صدور الأبطال من مشاعر ، وتصوّر شارلُت برونتي بخاصة التعارض ما بين القناع الخارجي لشخصياتها وما يتأجّج في داخلها من عواطف . وهي تصوّر في الوقت نفسه كبت المشاعر على أنه أسلوب وسلوك عام ينطبق على الأفراد من ذوي الاتجاهات البيوريتانية من الجنسين . وعندها تتشابه

رواقية الإناث وميل الذكور إلى الاقتصاد في التعبير عن مشاعرهم إلى حدّ بعيد . ولعل أوفى تعبير عن كبت المشاعر لدى الإنكليز عند أخذه دليلاً على الشخصية القومية هو ما نجده في بواكير القرن العشرين في كتابات فورد مادكس فورد . إذ توضح مقالة فورد المعنونة **روح الشعب**ط (١٩٠٧) الموضوع بذكر حادثتين تتضمن كلٌ منهما علاقة بين جيلين هي علاقة البنوّة أو ما هو بمثابة البنوّة ، وهي علاقة تشبه اللقاء بين لوسي وجدّتها التي انقطعت علاقتها بها في **فيليت** . ففي الحادثة الأولى ، يعود شابٌ تطوع للمشاركة في حرب البور بعد أن شُوّه وأُقعِد فيستقبله أبـوه في المحطّة . وكل مـا يقولانه هو : "هلو ، بوب ! " ، و"هلو، بابا!" . والحادثة الثانية هي عن جنتلمان إنكليزي ووداعه الجامد شبه الصامت للفتاة التي هو وليُّ أمرها والتي وقع في حبّها ، ويريد الآن إرسالها في رحلة حول العالم تغطية لعاطفة الحبّ الجارف التي تربطهما . ويجري وداعهما في محطة القطار أيضًا[١٥]. ويعرف الجميع الآن أن هذه الحادثة أصبحت هي البذرة التي نمت منها رواية فورد المعنونة **الجندي الطيب**ظ (١٩١٥) ، حيث يجري الوداع الصامت بين إدورد آشبِرْنم الذي أدّى الخدمة العسكرية في الهند ونانسي رَفُرْد التي هي في طريقها إلى هناك . وتشبه نظرة فورد للتحفظ الإنكليزي نظرة كپلنغ من حيث التلميح إلى أنها جزء من الجهاز الثقافي للقوة العسكرية والإمبريالية .

غير أن برود كرمزويرث الظاهري وصمته في رواية **الأستاذ** يدلاّن بالدرجة الأولى على جدّيته البيوريتانية وحدّة حياته الداخلية . فهو يعاني من صراع روحي وحده ، ويسمع أصواتًا ملائكية وشيطانية تخاطبه ، وينتهي به الأمر إلى اكتشاف طريق الخلاص عندما يلتقي ببروتستنتية سويسرية اسمها فرانسِس هنري يتزوجّها ويعود بها معه إلى إنكلترة ، حيث يستقرّان في بيتٍ يقع في موقع جميل

ط *The Spirit of the People*
ظ *The Good Soldier*

من يوركشر بالقرب من هنسدن الذي تقاعد من عمله في التجارة ويستقرّ في مكان لم يفسده "دخان المصانع" (٢٤٦) . وسرعان ما تتحول فرانسِس إلى ربة بيت إنكليزية ريفية محافظة تنتقد نظرة هنسدن العالمية بعبارات قريبة من تلك التي يستخدمها ثيوفراستس سچ في كتاب جورج إليُت . إذ تقول "إن العواطف الموزعة على هذا القدر من الاتساع لا بدّ أن تكون ضحلة جدًّا " (٢٣٠) . لكن شخصية هنسدن تبقى هي أشد شخصيات الرواية تعقيدًا وإثارة للحيرة ، فهو صناعي من يوركشر ولكنه مفكّر عالمي النظرة ، وهو إقطاعي ورث الكثير من الأراضي ولكنه يتّخذ أيضًا صفة المنبوذ المفستوفيلي .

يقع كرمزويرث في رواية **الأستاذ** في غرام فتاة بروتستنتية ويعود إلى لندن. أما رواية **ڤيليت** فإنها عن ترك البطلة **الإنكليزية** لوطنها للزواج من يسوعي أوروبي كان كرهه **للإنكليز** قد أثار حفيظتها من قبل . وقد وصفت هاريِت مارتينو في مراجعة معاصرة للرواية تصوير برونتي للحياة في پنسيون أجنبي في "عاصمة من الدرجة الثالثة" بأنه أمر جديد في الأدب **الإنكليزي** ، ولاحظت في الوقت ذاته قدرًا من الحمّيا الدينية في بروتستنتية لوسي سنو المتجهّمة وكرهها للكنيسة الكاثوليكية[١٦] . والصعوبة الكامنة في تحقيق التوازن في لهجة السَّرد على لسان شخصيَّة من شخصيات الرواية ، وهي صعوبة بادية في كل من **الأستاذ وجين آير**، تزداد حدَّةً في **ڤيليت** بسبب خداع لوسي وتكتُّمها . فالعداء الشديد الذي تبديه لوسي للكاثوليكية هو في جانبٍ منه دليل على جاذبية المذهب الكاثوليكي وهو في جانبه الآخر غطاءٌ لرفضها لهويَّتها الإنكليزية . أو قد نقول إن لوسي تتمكَّن من فصل لبِّ هويتها القومية – أي المذهب البروتستنتي – عن أي ارتباط عاطفي أو ماديّ بإنكلترة ، الأمة ذات الكيان الثقافي والسياسي الخاص بها .

إن حياة لوسي ، مثل حياة كرمزويرث وجين آير ، هي بمثابة الرحلة الروحية ، ولكنها رحلة لا يمكن أن تنتهي بالزواج من بروتستنتي لأن حبَّها لگريَم

بْرِتْن لا يقابله حبٌ مماثل . وعندما تصل خالية الوفاض إلى لاباسكور (في بلجيكا) حيث لا يعرفها أحد فإنها تجد المأوى في بنسيون مدام بِكْ ، ويجري تعيينها بوظيفة معلّمة صف بعد عدد من التجارب . وهنا تجد نفسها تحت رحمة صاحبِ عملٍ تكتشف بالتدريج أنه يتلقى المشورة من المسيو بول الشوفيني الذي يكنُّ العداء الشديد لكل ما هو إنكليزي . لكن لوسي تنجح في جميع الامتحانات التي تضعها مدام بِكْ ، هي ومن تتعاون معهم ، فيها ، فتقابل شبكة التجسُّس التي ينظِّمها أصحاب العمل عليها بعمليات تجسُّس مضادَّة . فتكون بذلك جاسوسة في أرض العدوّ تعمل لمصلحتها الشخصية ، وربما لمصلحة إلهها البروتستنتي . ولكن وحدتها العميقة تؤدّي إلى أزمة مزدوجة بخصوص الولاء . فهي تنقلب أولاً إلى كابينة الاعتراف الكاثوليكية في مشهد درامي بالغ التأثير بحثًا عن السكينة الروحية ولكنها تقاوم الترحيب المغري الذي يقدّمه الأب سيلاس . ثمَّ ترفض بعد عودة الوئام بينها وبين جدّتها الإنكليزية الفرصة التي يعرضها عليها الكونت دي باسومبير (الذي كان يعرف في السابق باسم السيد هوم ، وكان اسكتلنديًا عاديًا) لأن تعمل مربّية لابنته پولينا التي كانت لوسي قد عرفتها وهي طفلة .

وما يعنيه قبول لوسي بالعمل مربِّيةً لپولينا هو أنها ستصبح "بريطانية" ، ولن تقبل لوسي هذا إذا كان معناه العيش تحت إمرة شخص آخر . وهي تفضل المضيّ في وظيفتها التي كسبتها بصعوبة في نزل مدام بِكْ رغم اعتمادها على رضى صاحب العمل المتجبر . ولا بدَّ من القول إن الاختيار يعقدّه زواج پولينا من گريَم بْرِتن فيما بعد ، ولكن برود گريَم نحو لوسي يتضمَّن حقيقة أوسع مدى ، وهي أن يسوعيي لاباسكور يعاملونها بجدّية أكبر من معاملة أصدقائها الإنكليز الذي يتصفون بالتحفُّظ . فهي في نظر اليسوعيين جائزة روحية تستحق السعي من أجل الفوز بها . أما في نظر الإنكليز فهي تشعر – رغم كل ما يبدونه من لطف – بأنها لا قيمة لها .

ولا يخلو اعتراف لوسي الميلودرامي للقسّ من جانبٍ كوميدي تحت مستوى الوعي . يقول لها الأب سيلاس : "أنت وُلدت لتكوني كاثوليكية ... البروتستنتية لك مذهبٌ شديد الجفاف والبرود ويخلو من أي بريق" (٢٣٤) . ولكنها تسمع في نفاقه صوت الشيطان . وفي وقت لاحق ينجذب زميلها في مهنة التعليم المسيو پول انجذابًا شديدًا للنار التي تستعر في داخلها ، ولكن ما يأسر قلبها هو صدقه وصراحته ، وهما صفتان تناقضان نفاق القسّ وعدم الاكتراث الذي يبديه الإنگليز . فهو بسبب تدريبه الذي تلقّاه على يد اليسوعيين أصبح "شخصًا متدينًا على طريقته"، ينجذب "لذلك الجانب من الكاثوليكية الذي يدعو لنكران الذات والتضحية بها" (٢٧٩) . وبما أنه – على غرار كلٍّ من لوسي ومدام بِكْ – مغرم بالنظر إلى الآخرين فإنه يخضعها لتفحُّص مدقِّق لا يملُّ ولا يكلّ . وترى فيه لوسي نابليونًا صغيرًا عندما تتلبَّسه بعض الحالات الدكتاتورية . أما هي ، إذا ما شئنا المضيّ بالمقارنة ، فلا بدّ أن تكون ولنگتن الذي كانت شارلُت برونتي قد أسرفت في الإعجاب به . والسبب الذي يحوّل عداوته الأولية ببطءٍ إلى حبٍّ وصداقة حقيقة هو أنه – خلافًا لگريَم – ينظر إليها نظرة الندّ للندّ . لكن برونتي ترسل المسيو پول دون سابق إنذار ليتدبّر أمور أملاكه الكاريبية مثلما كانت جين أوستن قد فعلت مع السير تومَس بيرترم ، فيبقى في گوادلوپ لمدّة ثلاث سنوات ، ويبدو أنه يغرق في طريق العودة . وهكذا فإن الكاتبة تعدنا بزواج رمزي ممكن بين قوميتين ومذهبين مختلفين ، ولكنها سرعان ما تسحب هذا الوعد .

من الممكن طبعًا قراءة **ڤيليت** على أنها بيان نسوي لأن المسيو پول حرَّرَ لوسي من مؤسسة مدام بِكْ وجَعَلَها معلمة مستقلة قبل رحيله . "وقد لا يكون موت المسيو پول في العاصفة بحيث لا يعود من السيطرة على الهنود السود في جزر الهند الغربية للزواج من لوسي التي يدعوها sauvage (بدائية)"[١٧] قد لا يكون ذلك مأساةً في نظر ناقدة حديثة . ولكن علينا أن نأخذ في الحسبان أيضًا أن زواج

لوسي من أحد رعايا مملكة لاباسكور (حتى ولو علمنا بأن المسيو بول ذو ميول جمهورية وعالمية) يستتبع درجة من الالتزام الشخصي في الصراع بين القوميات. وهو صراع يسعد برونتي ألا تدخل بطلتها في معمعانه . فبوسعها السخرية من الملك والملكة (اللذين تراهما في حفلة موسيقية) ما دامت أجنبية لا أهمية لها تعيش في لاباسكور دون أن يكون لها اهتمام خاص بالسياسة أو الحياة العامة . فهي موجودة هناك بصفتها متفرّجة غير مدعوّة لحضور الاحتفال الوطني في الحديقة العامة – وبرفقتها آل بُرِتُن وغيرهما من أصدقائها الإنكليز – وهذا مشهد من المشاهد الكبرى في آخر الرواية . ولوسي يمكنها أن تبقى مستقلّةً ، منفصلة ، دون دولة تنتمي لها من الناحية العملية ما دامت أجنبية بروتستنتية ، رغم أن ذلك معناه أن تبقى بلا أبناء وبلا انتماء حتى لطائفة من الطوائف البروتستنتية . (من الأسباب التي جعلت "الزمرة" ترى أنها قابلة لاعتناق الكاثوليكية هو أنها شوهدت تؤدّي طقوس العبادة في الكنائس المسيحية واللوثرية وأسقفية في المدينة دون تمييز ، حارمة بذلك نفسها من العون الذي قد تتيحه له عضويتها في إحدى هذه الكنائس) . وهي تقول للمسيو بول : "لا شكّ في أن كل مذهب من هذه المذاهب فيه أخطاء ، ولكنني أدركت في المقابل درجة الصفاء التي يتّصف بها مذهبي" (٥١٦) . على أنها لا تنتمي إلى أي مذهب إن شئنا الدقة بل إلى نظام شخصي تمامًا من المعتقدات . إنها منفية روحية لا تحتاج إلى وطن أو علاقات ما دامت بروتستنتيتها سليمة لم تخدش . والمعتقد الشخصي الذي تثبته الإشارات إلى كتاب **رحلة الحاجّ** التي تؤطر قصتها قد تكون آخر دلالة على إنكليزيتها ، ولكنها دلالة كافية . ورحلتها التي تلتزم التزامًا صارمًا بالبروتستنتية ولا تتحزّب لأيٍّ من طوائفها تشبه القصص البيوريتانية الجديدة التي كتبها بعض الروائيين الذين ظهروا بعد برونتي ، ولا سيّما جورج إليَت في المرحلة الأولى من حياتها الروائية ، وهي كاتبة لا تجابه

بطلاتُها أوروبا الكاثوليكية بل يبقين في الأقاليم الإنكليزية التي كانت لوسي قد خلَّفتها وراءها .

## كراهية الغرباء واللبرالية : أنْتُني ترولوپ وجورج إلْيُتْ

تعبِّر روايتان مهمّتان من روايات العقد الثامن من القرن التاسع عشر ، هما رواية **كيف نعيش الآن**[٤] (١٨٧٥) لأنْتُني ترولوپ ورواية **دانْيِل ديروندا** (١٨٧٦) لجورج إلْيُتْ عن موقفين متعارضين تمام التعارض من مسألة الهوية الإنكليزية . فرواية **كيف نعيش الآن** حكاية أخلاقية تتميَّز بمعاداة الغرباء ، وتصوّر شعبًا أصابه الانحطاط يتحكَّم فيه النصّابون والمضاربون الأجانب ، وكثير منهم يهود أو يشاع عنهم أنهم يهود . أما رواية **دانْيِل ديروندا** فقد اشتهرت بتصويرها للثقافة اليهودية والتراث اليهودي من وجهة نظر الشخصية الرئيسة التي ترعرعت تحت اسم مستعار لجنتلمان إنكليزي . وتصوّر الرواية الأولى مجتمع لندن والاقتصاد البريطاني وقد استولى عليهما الرأسماليون العالميون الذين لا يردعهم رادع بسبب فقدان الأرستقراطية الإنكليزية لمعدنها الأخلاقي . أما هذه الأرستقراطية نفسها فتصورها الرواية الثانية على أنها طبقة تنظر إلى الخارج نظرة الإقدام والمغامرة فتصدّر أفضل صفاتها وأسوأها إلى البلاد الأخرى .

والشخصية المركزية في **كيف نعيش الآن** هي شخصية أوگستس مِلْمُتْ الذي يعمل خبيرًا ماليًّا . وهو متشرّد ليست له هوية محدَّدة ، قَدِم إلى إنكلترة بعد انهيار مغامرة سابقة ، وهي "شركة تأمين أوروبية كبرى" مقرُّها في باريس وڤِيِنا[١٨] . وكان مِلْمُتْ قد صرّح عند وصوله "بأنه ولد في إنكلترة ، وأنه إنكليزي" (٣٠) ، ولكن لا يبدو أن أحدًا يصدّقه . وترافقه زوجته اليهودية التي التقاها وتزوجها في

[٤] *The Way We Live Now*

فرانكفُرت ، وابنته ماري من زوجة سابقة . ويقول بعضهم إنه يهودي بينما يقول آخرون إنه ابن آيرلندي من نيويورك اسمه ملمودي . لكنه هو وزوجته كانا يعرفان على أنهما يهوديان في فرانكفُرت وعلى أنهما مسيحيّان في باريس . وعندما يلقى خطبة ارتجالية لناخبي وستمنستر فإنه يباهي بأنه "إنكليزي ولندني" (٤٨٤) . وهذه هوية لا يستطيع التهرب منها إلاّ بالانتحار .

يحيط ترولوپ ملْمُتْ لدى تصويره مجتمع لندن بعددٍ من المهاجرين الأجانب – الألمان واليهود والأمريكان – الذين لا يستقرّ منهم سوى اثنين ينالان موقعًا اجتماعيًا محترمًا في نظر الإنكليز. الأول هو فرْدرِك ألْف ، صاحب الصحيفة ، وكان قد ولد يهوديًا ألمانيًا ، ولكنه "يعرف إنكلترة معرفة لا يملكها إلا إنكليزي" (١٣) . وهو يتحدَّث عن نفسه وعن ملْمُتْ بقوله :إنهما أخَوَان في المغامرة " (٣٨) رغم أنهما يتحوّلان إلى عدوّين لدودين فيما بعد . والثاني هو بْريگرت ، المصرفي اليهودي ،الذي يفشل في محاولته للزواج من جورجيانا لونگستاف ذات الأصل الكريم ، ويخسر جانبًا من ثروته في مغامرات ملْمُتْ المالية ، ولكنه يبقى مواطنًا ميسور الحال في ضواحي الحياة الإنكليزية التي تسودها الطبقة المتوسطة . ويختفي اثنان من شركاء ملْمُتْ في المغامرات المالية من الرواية اختفاءً نهائيًا ، وهما كوهنلوپ ، الخبير المالي اليهودي ، والنصّاب ، وعضو البرلمان ، وهنري ڤوسنر ، المدير الألماني لنادي البيرگاردن . أما كْرول ، سكرتير ملْمُتْ التجاري ، الذي يتكلم بلهجة ألمانية يهودية ، فينتهي به المقام في نيويورك . وهناك أيضًا شخصيتا ترولوپ الأمريكيتان : فسْكَر ، المروّج لمشروع سكة الحديد في سان فرانسسكو ، ووِنفْرِد هَيرتل التي تدّعي أنها أرملة تارة وأنها مطلقة تارة أخرى (لكنها لا هي هذه ولا تلك في الحقيقة) . وهي تأتي إلى لندن لتتوسّل إلى الإنكليزي پول مونتاگيو ليتزوَّجها . وتعود إلى الولايات المتحدة برفقة فِسْكَر وماري ، ابنة ملْمُتْ . ويبدو أن ترولوپ يشعر بالراحة لأن إنكلترة تخلَّصت منهم جميعًا .

تعتمد حبكة **كيف نعيش الآن** على نوعين من المضاربات : المضاربة باستخدام وارثات الثروة والاستثمار بأسهم سكة الحديد . ويخيّم على هذين النوعين نوع ثالث ، وهو نوع لا يؤدّي إلاّ إلى الخسران ، أقصد المقامرة بالزهر ، وهي لعبة يلعبها أرستقراطيو ترولوپ الإنگليز الشباب في نادي البيرگاردن . والقمار من وجهة نظر هؤلاء الأغرار المغرورين "مؤسسة مثلما يعتبر حقّ الإرث للابن البكر مؤسسة" لأن الأمور يمكن إصلاحها دائمًا عن طريق الزواج من وريثة لثروة تاجر (٤٣٥) . ويمتلئ نادي البيرگاردن بالحديث الذي يتناقله الناس عن "آنية ماري ملْمُتْ الثمينة" (٧٦)، وهي عبارة تستعمل كناية عن سباق خيلٍ تكون الجائزة فيه هي ثروة أبي ماري . أما الفكرة القائلة إن الحبّ المتبادل أو الإعجاب المتبادل على الأقل يجب أن تدخل في المعادلة فتُستبعَد – كما قد نتوقّع – بحجة سخافتها . ولا يقلُّ عن ذلك سخافة الفكرة القائلة إن مضاربي المدينة يجب أن يعرفوا شيئًا عن واقع المشروعات التي يملكون بعضًا من أسهمها (أو عن بُعْدِها عن الواقع) . والوصف الذي يقدّمه لنا ترولوپ عن اجتماعات المديرين يجعلنا نشكّ في أن الأسهم في مشروع ملْمُتْ المسمى سكة حديد المحيط الهادئ الجنوبية المركزية وسكة حديد المكسيك لها وجود فعلي ، ودع عنك مسألة ما إذا كانت هناك سكّة حديد في طور الإنشاء . ولكن هذا لا يمنع ملْمُتْ من أن يُنتخَب عضوًا في البرلمان .

أما الشخصية التي تمثل الاستقامة الإنگليزية التقليدية في رواية **كيف نعيش الآن** عند ترولوپ فهي شخصية روجر كاربري الجنتلمان الريفي الذي يملك كاربري هول في مقاطعة سَفُكْ وابنة عمه الريفية الليدي كاربري وابنها المسرف السير فيلكس . وتنتمي الليدي كاربري إلى العالم الحديث الذي يخضع كل شيء للإعلام والذي يسوده الفساد وعرض الذات على الملأ ، بينما يعيش روجر حياة مريحة تقليدية في ضيعة يبدو أنها ناجحة . وملْمُتْ هو نصّاب أشِر من وجهة نظر

روجر الذي يُكِنُّ العداء التقليدي للغرباء المعروف عن الجنتلمان الريفي الذي يساند الحزب التوري . ولكنه أيضًا أعزب غير مرغوب فيه شاخ قبل أوانه ، وهو من بقايا إنكلترة القديمة . ومن الواضح أنه لا ينتمي للحياة "كما نعيشها الآن" . غير أن كرهه للحياة العصرية يؤتي أكله في النهاية. إذ يعود پول مونتاگيو ، الإنگليزي الذي كان قد انتقل إلى كاليفورنيا ، إلى لندن ويهرب من ورطته مع وِنِفْرِد هيرتل ، ويبيع أسهمه في سكة الحديد في الوقت المناسب . ويجد أن ثمة وظيفة في المدينة تنتظره إذا أراد ، ولكنه يفضّل أن يتزوج هنرييتا وأن يستقرّ في كاربري هول . والأهم من كل ذلك أنه يصغي للموعظة الأخيرة التي يلقيها روجر على مسامعه حول ضرورة العيش في حدود دخله . وهكذا يتناسى ترولوپ التاريخ الطويل للرأسمالية الريفية ، وتقلّبات الأرباح ، وتسييج الأرض المشاع، وبيع الأراضي ، والمستأجرين الذين كانوا يجبرون على إخلاء منازلهم المستأجرة ، والضِّياع المفلسة ، ويصوّر المضاربات المالية على أنها شيء غريب غزا الريف الإنگليزي. وكانت روايته قد نشرت في بداية الكساد الزراعي الكبير الذي حلّ بالبلد في أواخر القرن التاسع عشر ، وهو الكساد الذي غيَّر طريقة العيش التي كان يتبعها معظم ملاّك الأراضي في الأرياف تغييرًا جوهريًا . وقد كانت رواية **كيف نعيش الآن** لقرائها الأوائل ولقرّائها في الأجيال اللاحقة عزاءً مثّله لهم عصرٌ مضى وانقضى .

تظهر بطلة رواية **دانْيِل ديروندا** گْوِنْدْلِن هارلِث في المشهد الأول وهي تقامر في كازينو في منتجع ألماني . ويتعين عليها بعد فترة قصيرة أن تصغي ، على غرار پول مونتاگيو ، إلى محاضرات عن الحاجة إلى اقتصاد داخلي (عائلي). والمصدر الذي جاءت منه ثروة عائلتها هو جزر الهند الغربية ، وقد تبخّرت هذه الثروة فجأة بالمضاربة في مشاريع التعدين . وكان ابن خالتها رِكْس گاسكُوِيْن قد سألها في وقت سابق عما تريد عمله في هذه الحياة ، فكان جوابها أنها "قد تذهب إلى القطب الشمالي ، أو تشارك في سباق الموانع ، أو تذهب لتكون

ملكة في الشرق كما فعلت الليدي هستر ستانهوب" ، وهو جواب يعبر تمام التعبير عن شخصيتها المتهوّرة(١٩). إنها طفلة مدلّلة صنعتها تربيتها ذات الصبغة العالمية، ولكنها وجدت نفسها مضطرة لأن تعيش في بيتٍ ريفي عيش كرام المحتد الذين جار عليهم الزمن . وتجد أنه لن ينقذها من هذا المصير إلاّ الزواج من رجل ثري. وتقوم القصة الرمزية للرواية على تنافس شخصين يسعيان لكسب ودّها ، هما دانْيِل ديروندا وهنلي گراندكورت .

أما دانْيِل فولَيُّ أمره هو السير هيوگو مالنگر ، وهو بارون بارز من حزب الوگز يعود أسلافه إلى النورمنديين والمحاربين في الحروب الصليبية . وهو على غرار الأرستقراطيين الشباب عند دِزْرَيلي مصمّم على توسيع تجاربه الاجتماعية على أمل اكتشاف رسالة سياسية يؤدّيها . وهو يرفض الأفكار السياسية المتحجّرة التي يؤمن بها السير هيوگو ، أفكار حزب الوگز ، من أجل أن يصبح صهيونيًا ، وليس توريًّا دِزرَيليًّا . ويتّخذ – دون معرفة بأصله اليهودي – من مردخاي كوهن، ذلك المتعصّب الديني الذي لا يكترث بأمور هذه الدنيا ، معلّمًا له ، كما يجد في أخت مردخاي ميراح زوجةً ممكنة . وبعد ذلك يتعرّف على قصة عائلته التي كانت لحدّ الآن سرًّا مجهولاً .

إن قصة دانْيِل هي – كما دعاها أحد النقّاد – قصة "سعي فروسي" ، قصة "بحث رومانسي عن الأب والهوية والرسالة"(٢٠). وهذا السعي يذكّرنا بالقصة الرومانسية عند سكُتْ . وليس من قبيل الصدفة أن أصدقاء دانْيِل يربطون بين ميراح وبين ربِكا في رواية **إيفانهو** عندما ينقذها دانْيِل من الغرق . ولكن إلْيُتْ تصوّر سعي ديروندا على أنه جزء من الصراع الدائر في أواخر القرن التاسع عشر بين القومية والعالمية ، وهو الصراع الذي تناولَتْه بالتحليل في كتابها

**انطباعات ثيوفراستس سج**[غ] . تقول جورجيانا لونگستاف في **كيف نعيش الآن** إن الزيجات التي تجمع بين زوجين من قوميتين مختلفتين ستزيد في المستقبل القريب بسبب "الارتفاع العام في التطلعات الاجتماعية" (٤٦١) رغم أنها لا تجرؤ هي نفسها على المضي في زواج من هذا النوع . وتتضمن رواية **دانيِل ديروندا** علاقة حبّ يتوقع أن تؤدّي إلى زواج مختلط ناجح بين الوارثة كاثرن أروپوينْت والمايسترو كِلْسمَر ، وهو زواج يوصف بأنه "يربط ربطًا سعيدًا ما بين الألمان والسلاف والساميين" (٧٧) . وما يتطلع له كِلْسمَر حول مستقبل العالم هو أنه سيكون عالمًا "تندمج فيه الأقوام"بعضها مع بعضها الآخر (٢٨٤) ، ولكن لا شكّ في أن إلْيُتْ اعتبرت زواج كِلْسمَر من كاثرن أروپوينْت زواجًا شجاعًا ولكنه سابق لأوانه . وفي كلّ الأحوال هناك ما يتجاوز متطلبات حبكة روايتها ويشير إلى أن احتمال زواج دانيِل ديروندا من ميراح كوهن أقوى من احتمال زواجه من گوندُلن هارلْث . ولقد كان من الجرأة بمكان لكاتبة ثابتة القدم في عالم الرواية في العصر الڤكتوري أن تصوّر بطلاً لقصتها تَرَعْرَعَ ترعرُعَ الجنتلمان الإنگليزي ثم عاد إلى هويته اليهودية . ولكن كانت الجرأة ستتضاعف لو أنها جعلت هذا البطل يتزوج فتاة إنگليزية . ولربما حلمت گوندُلن يومًا بأن تصبح "ملكة في الشرق"، ولكن حتمية اختيار دانيِل لميراح كوهن لا تقل عن حتمية تخلّي إيڤانهو عن ربِكا اليهودية والزواج من روينا السكسونية .

تأخذ أوديسة دانيِل اليهودية صاحبها إلى جنوة ليلتقي بأمه التي تحتضر (والتي هي الآن أميرة روسية) ، ثم إلى ماينتْس للقاء جوزف كالونيمُس ، صديق جدّه . ويصرّح دانيِل لكالونيمُس بأنه ينوي أن يتابع رسالة جدّه الخاصة بالزعامة القومية ، ولكن بشكلها الدنيوي ، لا الديني . وكما يقول لگوندُلن فيما بعد : "إن

---

غ *Impressions of Theophrastus Such*

الفكرة التي تتملكني الآن هي إعادة الوجود السياسي لقومي ، وجعلهم شعبًا واحدًا مرة ثانية ، وإعطائهم مركزًا قوميًا ، مثل الإنكليز ، رغم أنهم هم أيضًا متبعثرون على وجه البسيطة" (٨٧٥) . وكان دانْيِل في وقت سابق قد حثّ گوندُلن على اللجوء بعيدًا عن مشاكلها الشخصية "إلى حياة دينية أعلى تجد فيها قضية تتجاوز شهواتنا وما يداعب غرورنا" (٥٠٧ – ٥٠٨) . وهذا يلمح إلى أن الصهيونية تزوّده بطاقة روحية يجدها الإنكليز في البيوريتانية ، التي كانت إلْيُتْ قد تناولتها في رواياتها السابقة (وهذه سنتناولها في الفصل التالي) . أما صهيونيته فهي نتاج خيال إلْيُتْ السياسي والديني مع أنها تتضمّن تصويرًا لهوية تتجاوز أي هوية يمكن للروائية نفسها أن تدّعيها .

تستند دعوى جورج إلْيُتْ بأنها صهيونية إلى لبراليتها العالمية ، وهذا موقف كانت على وعي بعيوبه . فقضية اليهود لا يمكن أن تكون هي قضية شعبها هي . (وهي في هذا أقرب إلى گوندُلن هارْلث منها إلى ديروندا) . وعند النظر إلى رواية **دانْيِل ديروندا** على أنها رواية إنكليزية فإننا يمكننا أن نعدّها في عداد ما دعي "بالاستشراق الإيجابي" أي ذلك التماهي الرومانسي مع الشرق الذي أوحى برواية **إيوثن** لكنگليك ورواية **تانكرد** لدِزْرَيلي ، والذي تابعه فيما بعد كلٌّ من كپلنغ و إ. م. فورستر[٢١]. والرحلة التي يقترحها دانْيِل إلى الشرق ، كغيرها من أشكال "الاستشراق الإيجابي" ، هي شيء أقرب إلى الحملة الإمبريالية مثلما هي رحلة لاكتشاف الذات . وليس من قبيل الصدفة أن العائلة الإنكليزية التي عاش في كنفها لها أجداد شاركوا في الحملات الصليبية . ورغم أن الرواية تتفادى التحديد عن عمد فإن رغبة دانْيِل في أن يعيد الوجود السياسي لقومه ولأن يعيدهم إلى وضع يكونون فيه شعبًا لا يمكن تحقيقه إلاّ بتحرير فلسطين اليهودية من الحكم العثماني ومن السيطرة الدينية الإسلامية . ويتعلّم دانْيِل أن يبجّل جدّه الذي "جمع شتّى ألوان المعرفة ... مثل كتّابنا الذي كتبوا بالعربية في العصر الذهبي" (٧٩١) ، ولكن

تخلّيه عن هويته الإنكليزية أبعد ما يكون عن التخلّي التام ، وهو في ذلك يشبه ترك لوسي سنو لبلدها .

غير أن صهيونية دانْيِل تقابلها إنكليزية هنلي گراندكورت الذي يملك شخصية أقوى وأقسى واشد بروذًا من أرستقراطيي ترولوپ العابثين . وقد وصف هنري جيمز گراندكورت (وهو قريب ثري من السير هيوگو مالنجر) بأنه يمثّل "أسوأ نوع من الإنكليز" ، وبأنه "صورة متقنة للوحشية الإنكليزية عندما تصفّى وتُستخلص من كل ما يشوبها من صفات أخرى"(٢٢). وتوحي هذه الأحكام التي قيلت بمناسبة نشر الرواية للمرة الأولى ، بأن گراندكورت رمز للشخصية الوطنية وبأنه شخص وجده جيمز أشدّ واقعية مما يطيق . وگراندكورت على معرفة بكثير من بقاع العالم بسبب رحلاته الكثيرة – فهو يحب الإبحار على يخته في البحر الأبيض المتوسط ، وكان قد شارك في رحلة لصيد النمور في الهند – وتعامله الدكتاتوري مع مرؤوسيه يوحي بالفساد الناتج عن التسلط الإمبريالي وليس بتفسُّخ الطبقة الأرستقراطية . ويرى عمّ گوندُلن ، وهو قسّ أنگليكاني ، أن مكانة گراندكورت الاجتماعية تجعله في حِلٍّ من "المعايير العادية للأحكام الأخلاقية" . فهذا الشخص "الذي لا شكَّ في أنه سيحصل على لقب البارون ، والذي يحتمل أن ينضم إلى طبقة النبلاء ، لا بدّ من أن يعدَّ من أعيان المجتمع ، وهو شخص لا بدّ من أن يقبل على أسس عامة سواء أكانت هذه الأسس قومية أو كنسية" (١٧٦ – ١٧٧) . وهذا يعني أن زواج گوندُلن من گراندكورت واجب وطني وليس مسألة تفضيل شخصي . وتصوير إلْيُتْ "للوحشية الإنكليزية" يعطي وزنًا أكبر لتخلّي دانْيِل عن هويته الإنكليزية . ولكن المغزى الأخلاقي المنشود في هذه الرواية ، شأنها في ذلك شأن رواية **كيف نعيش الآن** ، يبسّط الأمور المتعلقة باختيار الهوية القومية تبسيطًا كبيرًا .

## جيمز وكونراد والمنفى الداخلي

لم يسعَ هنري جيمز للحصول على الجنسية البريطانية إلاّ في أثناء الحرب العالمية الأولى عندما كان في السبعينات من عمره رغم أنه عاش جانبًا كبيرًا من حياته بعد بلوغه سنّ الرشد في إنكلترة. والبيئة الرئيسة لأحداث رواياته هي عادة خارج إنكلترة ، وهناك من بين رواياته روايات ليس فيها شخصيات إنكليزية . وقصارى القول أن ثمّة "مرحلة إنكليزية" في حياة جيمز الأدبية تتكون من روايات مثل **الأميرة كساماسما**[ف] (١٨٨٦) ، و**الملهمة المأساوية**[ق] (١٨٩٠) و**أسلاب پوينتن**[ك] (١٨٩٧) و **دورة البرغي**[ل] (١٨٩٨) ، فضلاً عن عدد كبير من القصص القصيرة . ولربما كانت رواية **السفراء**[م] (١٩٠٣) هي أشدّها تمثيلاً لخصائص روايات جيمز ، وفيها ليست إنكلترة سوى نقطة الاتصال الأولى لبطلة الأمريكي الساذج الذي لا بدّ أن يقوده إصراره على "تجربة النغمة الأوروبية" إلى باريس(٢٣).

وقد كتب جيمز ، متذكّرًا دكِنز دون ريب ، قائلاً : "إن أبسط وصف لأصول رواية **الأميرة كساماسما** هو أنها نمت نموًّا مباشرًا من السنة الأولى من مكوث طويل في لندن ، ومن عادة المشي في شوارعها وما يثيره ذلك من اهتمام"(٢٤). و"الموضوع الدولي" الذي يتميز به جيمز عن سواه تمثّله في هذه الرواية مجموعة من الفوضويين الذين يبدو أنهم يتشكلون من الغرباء الذين لم يندمجوا بعد تمام الاندماج في الحياة الإنكليزية فضلاً عن الشخصيتين الرئيستين وهما الأمير كساماسما وهايَسِنث روبنسن . أما الأميرة ، التي يرى هايَسِنث فيها "أجمل امرأة

---

[ف] *The Princess Casamassima*

[ق] *The Tragic Muse*

[ك] *The Spoils of Poynton*

[ل] *The Turn of the Screw*

[م] *The Ambassadors*

في إنكلترة" (٣١٦) فهي أمريكية إيطالية الأصل منفصلة عن زوجها الذي يعيش في روما . وأما هايَسنث ، الذي يعمل في تجليد الكتب فهو شخصية باريسية صُدِّرت إلى إنكلترة . وتحاول كلٌ من هاتين الشخصيتين فَهْم المجتمع الإنكليزي بمساعدة الروايات التي قرآها . فهايَسنث مثلاً يستطيع أن يميز جانب القدّيسة في الليدي أورورا التي تزور الأحياء الفقيرة ويرى فيها "مثالاً على 'التربية الفضلى' التي رأى إشارات لها في روايات تتناول حياة الطبقة الأرستقراطية" (٢٦٦) ، بينما تجد الأميرة كساماسما في فكرة عيش الليدي أورورا وحيدة في "بيتها الكبير الذي لا حياة فيه" شيئًا غريبًا مؤثّرًا كشيء قد يجده المرء في رواية إنكليزية" (٤٣٢) . (لسنا نعلم ما هي الروايات التي قرآها ؛ فنظرة الأميرة إلى الليدي أورورا تذكّرنا بفلورنس دومبي عند دِكِنْز ، ولكن فلورنس ليست أرستقراطية بطبيعة الحال) . ويبدو أن جيمز نفسه يستمدّ بعضًا من انطباعاته من رواية **دانْيِل ديروندا** في تصويره لشخصيةٍ أخرى من شخصيات الرواية هي شخصية الكابتن گودفري شولتو الذي هو صيغة أبهت وأقل أثرًا من شخصية گراندكورت :

كان شولتو نمطًا لا يمثل الأنماط الإنكليزية المعتادة ، نمطًا لا يبعث في النفس الشعور بالاحترام (حسبما أضافت الأميرة) . كان من تلك الكائنات الغريبة التي تنتجها المجتمعات التي شاخت ففسدت فانحطّت وأصابها التعب . كان عبئًا على الأرض ، خالص الأنانية ، رغم ادّعائه بالإخلاص والسعي وراء الحقيقة لذاتها . ولم تكن له قيمة بذاته ، ولم تكن له شخصية خاصة به أو مزية تحسب له إلاّ عبر التراث ، والتقليد والخرافة ، كالصورة في المرآة ... كان قد سافر عبر بقاع الأرض كلها عددًا من المرات ، "للصيد" على طريقة الإنكليز الوحشية . وكان ذلك مسعىً يتّفق مع أعظم قدر من الغباء" (٣٥٢) .

وبينما تمثل الليدي أورورا فكرة كرم المحتدⁿ فإن شولتو يمثل ، هو وپول ميونمِنت الثوري الذي ينتمي إلى الطبقة العاملة ، الوحشية الإنگليزية . وترى أخت ميونمِنت أن أخاها يصلح لأن يكون رئيس وزراء المستقبل بنما ترى الأميرة أنه "رجل من الطراز الأول" لأنه "على هذا القدر من الهمجية" (٥٧٩) ، وهذا رأي يعبّر عن الإعجاب وعن السخرية معًا . وتصوّر الرواية شخصية أخرى هي شخصية ملسِنْت هِننِغ ، الحسناء التي تنتمي إلى ذلك الجزء من لندن الذي يتكلم سكانه بلهجة الكُكْني . وتمثل هذه الشخصية ما تتّصف به الطبقة الشعبية من سكان لندن من "ابتذال وغرابة" ، ومن "وحشية" و"دهاء" (٩٣) . على أن للوحشية الإنگليزية فوائدها . فنحن لا نشكّ في تأكيد ملسِنْت على أنها لو أعطيت الفرصة لدافعت عن هايَسِنث روبنسن دفاع النمرة . وتقول الليدي أورورا إن الطبقة الأرستقراطية الإنگليزية لم تكن لتتنازل عن امتيازاتها كما تنازلت الطبقة الفرنسية المقابلة بل كانت "ستفضّل "البقاء في بيوتها لتقاوم" على أن تسرع للهجرة (١٤٠) . أي إن "طريقة الحياة الإنگليزية الوحشية" هي تعبير عن قوة الإنگليز .

هذه القوة لا يمكن أن تقف أمامها حركة فوضوية سرّية تتشكّل هنا ، كما تتشكّل في رواية **العميل السرّي**• لجوزف كونراد ، من حفنة من الساخطين العاطفيين الذي يؤمنون بالمواطنة العالمية . وزعيم هذه الحركة هو ديترش هوفندال ، وهو ألماني يتنقّل متخفّيًا في إنگلترة ، ويبدو أنه يتلقى الدعم المالي من الأميرة . وأهم المنتمين إلى هذه الحركة في إنگلترة إلى جانب پول ميونمِنت هما

---

ⁿ العبارة الأصلية هنا هي good breeding . وهذه العبارة لا تدلّ بالضرورة على ما تعنيه عبارة "التربية الحسنة" بالعربية ، ولكنها تدلّ في معظم الأحيان على طريقة **الطبقة العليا** في التعامل مع الناس . وهي في وضعها الأمثل تدلّ على الكياسة والحكمة والسلوك اللطيف واللغة العالية. لكن من الضروري لاكتمال المعنى من إضافة المعنى الآخر الذي تتضمنه العبارة وهو الانتماء إلى سلالة معينة من الناس ، وهو ما تشير له عبارة كرم المحتد العربية .

• *The Secret Agent*

المنفيّ السياسي الفرنسي أوستاش بوپان والألماني شِنْكِل . ويقال لنا عن بوپان ، الذي يدين له هايَسنِث بدخوله في صنعة تجليد الكتب ، إن "حماسه لخير الإنسانية لا حدود له ، على عكس معرفته باللغة الإنگليزية" (١١٦) . أما مدام بوپان فلا تكاد تعرف من الإنگليزية شيئًا ولا من الإنگليز أحدًا (١١٧) . ويظل بوپان محتفظًا بعاطفته الوطنية تجاه فرنسا – "إذا قدّر لي أن أتعذّب فسأتعذّب من أجل الإنسانية المعذّبة ، ولكن عذابي سيكون من أجل فرنسا أيضًا فيما آمل" (٢٩٠) – ويصوّره جيمز على طريقته الملتوية على أنه مثال لمرارة المنفى الحلوة . فهو لن يرحّب بالعفو السياسي في بلده لأنه سيفقد صفة اللاجئ والشهيد . ويحيا بوپان في حالة ثبتت فيها هويته ثباتًا يمنعه من الانفتاح لتجارب جديدة هي في نظر جيمز الروائي ذات قيمة أعلى من أي شيء آخر . فالذين يحرّكون الأحداث في أي دراما – حسبما كتب جيمز في الاستهلال الذي كتبه لرواية **الأميرة كساماسما** – "يثيرون اهتمامنا بالقدر الذي يحسّون فيه بالمواقف التي يجدون أنفسهم فيها" ، والذين يشعرون بذلك شعورًا يفوق غيرهم هم أولئك الذين "يملكون القدرة على الإحساس المرهف وعلى تحمل المسؤولية" (٣٥) . ويمتلك هايَسنِث هذا "الإحساس المرهف" ولكن هذا الإحساس يشلُّ قدرته على العمل . ويمتلك پول ميونِمنت ، السياسي الذي يُقْدِم على الفعل دون تردّد ، قدرًا كبيرًا من هذا الإحساس (وهذا هو سبب اعتبار هايَسنِث له صديقًا) ولكنه خبير في كبت هذا الإحساس . أما مأساة هايَسنِث اللاحقة فمنشؤها عجزه عن كبح عواطفه كما كان ميونِمنت أو بوپان سيفعلان .

والمعضلة التي تخلقها الهوية القومية المزدوجة لهايَسنِث هي قضية أساسية رغم أنها لا تظهر على السطح في رواية **الأميرة كساماسما** . فقد كان هايَسنِث يعلم – فيما يقول راوي القصة – "أنه يبدو للناس فرنسيًا ، لا بل لقد قيل له ذلك كثيرًا وشعر هو بذلك في كثير من الأحيان – شعر بأنه مثل أولئك الذين قرأ عنهم في كتابات ميشيله وكارلايل" (١٠٢) . وقد كان كلٌّ من ميشيله وكارلايل مؤرخًا

من كبار مؤرخي الثورة الفرنسية التي قتل فيها جد هايَسِنث لأمه ، وهو ساعاتي ، على أحد الحواجز الدفاعية . أما مَن هو أبو هايَسِنث فيبقى سرًّا من الأسرار . فقد زوّدته المرأة التي تكفّلت به ، وهي الخياطة بِني ، "بمائة نظرية عن هويته" (١٦٦) . وما نعرفه هو أن أمه أتت إلى إنكلترة واتخذت لها عشيقًا من أبناء الطبقة الأرستقراطية ثم حكم عليها بالسجن مدى الحياة لأنها قتلته . فإن كان هايَسِنث نتاج هذه العلاقة فإن أقاربه الإنكليز تخلَّوا عنه . ولذا فإن هايَسِنث "لم يكن يعرف على وجه اليقين ما إذا كان فرنسيًا أو إنكليزيًا ولأيّ الجانبين يفضل أن ينتمي" (١٢٧).

على أن ما تبرزه الرواية على نحو أشدّ هو حيرته حول ما إذا كان يرغب في أن يعامل على أنه من أبناء الطبقة الأرستقراطية . فپول ميونِمنت يرى فيه "دوقًا متخفّيًا" (٤٤٥) . والسبب الذي يجعل الفوضويين يكلّفونه باغتيال دوق إنكليزي علنًا هو أنه لن يبدو شاذًّا في حفل استقبال يقيمه علية القوم . لكن الصراع يتجاذبه تجاذبًا متزايدًا ما بين ميوله الديموقراطية ، وهي الميول التي جعلته يقف حياته للعمل من أجل الحركة الفوضوية السرّية ، وبين كرهه المتزايد لمذهب المساواة المادية ولمذهب الانتقام الشعبي . ويستغل جيمز هذا التمزّق الآيديولوجي الذي يعاني منه شابٌّ انجذب إلى النقيضين في صراعٍ طبقي عنيف ، وأصدقاء هايَسِنث على علمٍ بهذا التذبذب . أما التوتر الحاصل بين الجانبين الفرنسي والإنكليزي في هويته فأمر يكتمه عن الآخرين . فموت جدّه شهيدًا سياسيًا و"عذاب أمّه في بلدٍ غريب" و"بؤسها الذي لا يوصف ولا يُعالج" (١٢٧) يدفعانه لتنفيذ العمل الإرهابي الذي اختير لتنفيذه . فإن قبض عليه وتعيَّن عليه أن يدفع الثمن الأقصى فإن بإمكانه اللجوء إلى كبرياء أسلافه وإلى نشوة من يفجّر نفسه في أعدائه . ولكن فكرة "التكرار" ترعبه (٥٨٢) ، فكرة عزو فعلته لأسباب وراثية تلصق بأمه الفرنسية . وما عجزه عن قتل دوق إنكليزي بدمٍ بارد إلاّ لأن أمه قتلت أرستقراطيًا إنكليزيًا على طريقتها الفرنسية ، مرتكبة بذلك جريمة سببها الغيرة .

تستغلُّ الطريقة المتقنة التي يكشف جيمز بواسطتها هذه الدراما التزام هايَسِنث بقَسَمه السرّي حتى بعد أن يفقد إيمانه بالسياسة الثورية . إذ يمنعه شرفه الذي لا يتزعزع من الحلول العملية التي يعرضها بعض أصدقائه الإنكليز . والتسوية التي يتوصّل إليها هو هي تسوية تتّصف بالدقة والوحشية . وهي دقيقة لأنه بانتحاره يؤدّي مهمته بقتل شخصٍ ينتمي – روحيًا – إلى الطبقات العليا الرجعية بكلٍّ ما في ذلك من مفارقة . ولذلك فإن الرأي القائل إنه برفضه قتل دوق إنكليزي قد اختار إرثه الأبوي الإنكليزي ضد الهوية الفرنسية التي حدّدت شخصيته في الماضي غير صحيح . ولكن النهاية التي تنتهي بها الرواية هي أيضًا مثال على الوحشية الشديدة لأن ما تراه الأميرة عندما تكتشف جثّته "هو شيء مرعب ، خليط من الدم على السرير ، على جنبه ، في قلبه" (٥٩٠) . وهذا المشهد يذكّر بالمشهد الذي رسمه هنري والِسْ في لوحته **موت چاترتن**[٣] (١٨٥٦) ، والمشهد الذي رسمه جاك لوي دافيد بعنوان **اغتيال مارا** (١٧٩٣) ، ولكنه مشهد يثير فينا من الشعور بالتقزز أكثر مما تثيره اللوحتان المذكورتان وقدرًا أقل من الشعور بما توحيانه من الروح البطولية . ومأساة هايَسِنث هو أنه وقع في شرك آيديولوجيتين متعارضتين – فكرتين لا تتوافقان عن الشرف ، وهويتين قوميتين متصارعتين .

تستدعي رواية **الأميرة كساماسيما** التي تروي قصة جماعة فوضوية دولية تخطط لعمل إرهابي في لندن المقارنة مع رائعةٍ من روائع الأدب الإنكليزي كتبها روائي مهاجر آخر هو جوزف كونراد . فرواية **العميل السرّي**[٤] (١٩٠٧) تضمّ العديد من الشخصيات التي تنتمي إلى عدد من البلدان ، ومنهم أعضاء لجنة دولية اسمها اللجنة الحمراء ، وأعضاء سفارة أجنبية ، وتاجر إنكليزي فرنسي الأصل اسمه أدولف ڤيرلُك يتاجر بالمطبوعات الفاضحة . ويوحي عدد من الأماكن التي

---

[٣] *The Death of Chatterton*

[٤] *The Secret Agent*

تجري فيها الأحداث بعالم المهاجر الجديد لا بعالم المجتمع المستقرّ للاجئين السياسيين : مقرّ السفارة ، محطة الشرطة ، غرفة الجلوس والنوم معًا ، حانة لشرب البيرة تحت مستوى الشارع ، مطعم إيطالي ، ولقاءات سياسية سرّية في دكان السيد ڤيرلك . والشرطة تراقب ثوريّي كونراد هؤلاء الذين يشكّلون حسبما يلاحظ ڤيرلك جماعة تجدها في كل بلد من البلاد كما تراقبهم الحكومات الأوروبية التي تدعو لعمل دولي "لإخماد الجرائم السياسية"[٢٥]. ومع ذلك فإن الحادثة المركزية في الرواية هي انفجار قنبلة في گرِنِچ پارك ، وهي حادثة يصفها مساعد المدير المسؤول عن التحقيق وصفًا يبقى في الذاكرة بقوله إنها "دراما عائلية" (١٨١) .

لا تقل أهمية الوراثة في **العميل السرّي** عنها في **الأميرة كساماسيما** ولكن المهم في هذه الوراثة لم يعد هو وراثة الخصائص القومية المزعومة مثل ميل الفرنسيين للعنف الثوري . بل نحن هنا إزاء حديث يتصف بالشمولية والنزعة العلمية الزائفة عما تتعرض له البشر من أمراض يفضل الحديث عنها الفوضويُّ المنفي ألكزاندر أوسيون الذي يصنِّف زوجة ڤيرلك الإنگليزية وأخاها المعاق ستيڤي بقوله إنهما "مُنْحَطّان" عقلاً وخُلُقًا . ولكن كونراد يشحن لغة العلم الشمولية هذه بقدر من السخرية – تلك اللغة التي لولا ذلك لكان الهجوم على مرصد غ گرِنِچ هجومًا لا معنى له – بينما يوحي بأن صفتي التحفظ وكبت الذات الإنگليزيتين المعروفتين تؤدّيان دورًا مهمًّا في مسار الأحداث . والفكرة التي يأتي بها مساعد المدير عن"المسرحية العائلية" – كما يتضح من السياق – هي دراما تنحصر ضمن العائلة وضمن الشعب . والكلمات التي يختارها لتطمين الحكومة البريطانية بأن ما حصل يقع ضمن اختصاص شرطة العاصمة وقدراتها وذلك ليواجه الاستياء الشديد الذي ستعزوه الصحافة "للفوضويين الغرباء" الذين لا يعرف عنهم شيء .

والشخصيات الأجنبية بوضوح في **العميل السرّي** مثل أوسيون ، وميكائيلي ويونت وفلاديمير تقابلها شخصيات وني ، وأمها ، وأخيها ستيفي ، والمفتش هيت . أما الشخصيات المهمّة الأخرى فيصعب تصنيفها إلى "أجنبية" أو "محلية" . فالإرهابي الأكبر الذي يصنع القنابل يعرف بلقب "الأستاذ" ولا يحصل على كنية عائلية ، ويقال لنا إن أصله "مجهول" (٦٨) . وقد توحي قامته الضئيلة ونظارتاه وجبينه العالي بأنه مفكّر أجنبي نمطي ، ولكن هناك من الأسباب ما يجعل ذلك أمرًا مشكوكًا فيه ، كما سنرى . أما مساعد المدير فهو من الناحية الرسمية بريطاني ، ولكنه بنى سمعته بصفته موظفًا في إحدى المستعمرات الاستوائية . ومظهره يدل على أنه "أجنبي" (١٧٥) ، وعندما يظهر في دكان وني ڤيرلك فإنها تفترض مباشرة أنه لاجئ سياسي جديد وصل حديثًا . وكان أدولف ڤيرلك قد أدّى الخدمة العسكرية في الجيش الفرنسي ، وهو شخص يتردّد خفية على سفارتين على الأقل (٤٦) . وقد اتخذ بزواجه من وني أقرب الطرق المتاحة للمهاجر للاندماج في المجتمع ، أي بزواج المستأجر لابنة صاحب البيت . وعندما يواجهه ڤلاديمير ، ذلك الدبلوماسي الأجنبي الذي تثير تصرفاته الشكوك ، فإنه يقول دون تردّد بأنه "إنكليزي" وإنه "مواطن بريطانيّ المولد" (٢٧) .

تشير عبارة "مواطن بريطاني" التي يستخدمها ڤيرلك إلى الانتقال من فكرة القرن التاسع عشر التي تجعل مسألة الجنسية مسألة تتعلق بالخصائص القومية إلى فكرة القرن العشرين التي تجعل هذه الهوية أمرًا يرتبط بالحصول على جواز سفر بريطاني أو غيره من الوثائق الرسمية . وبما أن ڤيرلك "تبدو عليه "مميزات العدمية الأخلاقية" التي تشيع بين أولئك الذي يستغلّون "رذائل البشرية وحماقاتها وأسوأ مخاوفها" (٢١) فإنه ليس من الواضح إطلاقًا أن ما يصرّح به ڤيرلك عن وضعه القانوني يتطابق وهويته الحقيقية . ومع ذلك فإن حياته في العمالة السرّية تتناسب تمامًا وما يصفه كونراد بأنه "جذر" الطبقة الوسطى الإنكليزية و"حرصها" على

المظاهر التي تستدعي الاحترام و"التكتّم" . وأكمل تعبير عن حياته مع زوجته وني يأخذ صيغة التأبين الذي تذكر فيه فضائل الميّت مع قدرٍ من السخرية :

لولا أن السيدة ڤيرلك كانت تتنفّس لعاشت هي وزوجها في وئام تامّ : الوئام الناتج عن التحفظ في الأقوال والاقتصاد في الكلمات والإشارات ، وهو أساس حياتهما البيتية المحترمة . فقد كانت حياتهما محترمة تخفي ، بالتحفُّظ الحكيم ، كل المشاكل التي يمكن أن تنشأ من ممارسة مهنة سرّية ومن المتاجرة ببضاعة يشكّ في صلاحها للناس . وقد ظلّ الاحترام سائدًا في هذه العائلة دون أن تعكِّر صفوه صرخات مجافية للذوق وغير ذلك من أنواع السلوك التي هي في غير محلِّها (٢١٣) .

إن اللياقة التي تحافظ العائلة الإنكليزية عليها تتفق مع "المفهوم المثالي للشرعية" لدى الشعب الإنكليزي ومع "أهوائهم الراسخة" ضد الآخرين ، وهي الأهواء التي يعتبرها كل من الأستاذ الإرهابي ومثير القلاقل السيد ڤلاديمير عوائق سياسية (٦٧) . أما ڤيرلك فيحتقر هذه الأهواء المثالية ولكنه يؤمن بها في سريرته بحيث يبقى مطمئنًا تمامًا إلى أن زوجته لن تقتله انتقامًا لموت أخيها . ولكن جريمة القتل وما يتبعها من انتحار هما فعلان لامرأة هي – على غرار زوجها – عميلة سرّية من نوعٍ ما . فهي لا تذهب إلى الشرطة ولا تلعن زوجها "بصرخات تجافي الذوق" بل تترك أمر الانتقام لذاتها . فكل ما يعرفه العالم عن القضية يأتي من قصة صحفية عنوانها "انتحار مسافرة على ظهر سفينة تبحر عبر بحر المانش" ، وتختتم روايتها بالقول "إن فعلتها الجنونية اليائسة" ستبقى سرًّا من الأسرار(٢٤٦) .

كان كونراد نفسه ( كما قال مرارًا ) أشبه بالعميل السرّي . فقد شهدت سنة ١٨٩٥ زواجه من جسي جورج الإنكليزية وبداية سيرته الأدبية ، وذلك بعد عشرين سنة من العمل في البحار . وكان قد اكتسب الجنسية البريطانية منذ سنة

١٨٨٦ رغم أنه ولد لأبوين بولنديين يعيشان في أوكرانيا . وقد استقرّ كونراد في إنكلترة في العقود الثلاثة الأخيرة من حياته ولكن إنكلترة (خلافًا للإنكليز) لا تظهر في أعماله إلاّ لمامًا على شكل بيئة تتصف بالاغتراب والخطر . فرواية **قلب الظلام**[ii] (١٩٠٢) ، وهي قصة رحلة في أواسط أفريقيا ، تبدأ من مصبّ نهر التيمز مع التذكير بأن "هذا المكان أيضًا ... كان أحد الأمكنة المظلمة على الأرض"(٢٦). ومدينة لندن التي تتحدّث عنها رواية **العميل السرّي** لا تزال مكانًا مظلمًا ، مدينةً يمكن لظاهرها الذي يدعو للاحترام أن ينهار بسهولة ، ولا يشعر فيها أحدٌ بأنه في وطنه أو بيته . والصورة المؤثرة عن تفسُّخ بنية الأسرة التقليدية تتمثل في طرد والدة وني من منزل السيد ڤيرلُك ووضعها في بيت الفقراء . وسرعان ما تجد وني نفسها "وحيدة" في مدينةٍ "استقرّت في قاع هاوية سوداء لا يمكن لامرأة أن تخرج منها دون معين" (٢١٨) . والصورة الأخيرة في الرواية عن الاغتراب في العاصمة تصوّر التقاء اثنين بقيا من مجموعة الثوريين ، وهما أوسيون والأستاذ اللذان يشتركان في أن كلاً منهما يعاني من الاغتراب الداخلي . ويبدو أن مصير أوسيون الآن هو "الهاوية السوداء" التي تنتظر العاطلين عن العمل ، بينما يتحرك الأستاذ دون أن يراه أو يشك به أحد بين جماهير المدنية ، انتحاريًا لا يعرف أحد متى سيفجّر نفسه.

و أوسيون هو مهاجر انتهى أمره ولم يعد أحد بحاجة إليه ، بينما يتحدّث الأستاذ عن إنكلترة ومؤسساتها الاجتماعية ببرود يوحي بأنه لا وطن له . ومع ذلك فإن جذوره تعود إلى بيوريتانية المناطق الريفية ذات الطبيعة التي لا تخفى علينا خصائصها الإنكليزية :

---

[ii] *The Heart of Darkness*

كان أبوه قد أصابه الهوس الديني فأخذ يتنقّل من مكان إلى آخر ليعظ الناس بمبادئ طائفة مسيحية متشدّدة . وكان شخصًا رقيق البنية له جبهة مائلة . وكان شديد الثقة والاعتداد بما تسبغه عليه استقامته من امتيازات . أما ابنه ، وهو فرديّ النظرة بالفطرة ، فما إن حلَّ العلم الذي تلقّاه في الجامعة محلّ العقيدة المستمدّة من الاجتماعات الدينية السرّية حتى تحوّل هذا التوجه الأخلاقي إلى بيوريتانية الطموح الجامح . وقد غذّى هذه البيوريتانية الدنيوية كما لو أنها أمر مقدّس" (٧٣) .

ويبدو لنا من هذه الفقرة أن الأستاذ هو الخَلَف الشاذّ للمثاليين الريفيين في الروايات الفكتورية من أمثال فيلكس هولت عند جورج إلْيُتْ ، وكلِمْ يوبْرايْت عند هاردي ، وهؤلاء سنتناولهم في الفصل التالي . ويذكّرنا طموحه السرّي الذي لا يرحم بطموح گدون پيك في رواية جورج گسنغ **ولد في المنفى**[ببب] (١٨٩٢) . فكأنه ضلَّ طريقة من رواية ذات طبيعة مختلفة تمامًا حيث ينشأ البحث عن "شيء مقدّس على نحو دنيوي" من إطار للحياة العائلية الإنگليزية أشد التصاقًا بالتراث ، فوجد نفسه في المدينة الحديثة ذات الصبغة العالمية التي لا تعرف الاستقرار .

---

[ببب] *Born in Exile*

# هوامش الفصل العاشر

(1) W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, Everyman edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1963), 23.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٢) عن

John Carey, *Thackeray: Prodigal Genius* (London: Faber, 1977), 24.

(3) Charlotte Brontë, *Unfinished Novels* (Stroud: Sutton, 1993), 32-3.

(٤) عن جورج إليَت وفكرة التقدُّم التاريخي انظر

Neil McCaw, *George Eliot and Victorian Historiography: Imagining the National Past* (Basingstoke: Macmillan, 2000), esp. 52.

(5) George Eliot, "The Modern Hep! Hep! Hep!" in *Impressions of Theophrastus Such, Works*, Warwick edn. (Edinburgh and London: Blackwood, 1901), xii. 285.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(6) Eliot, *Impressions of Theophrastus Such*, 36.

(7) Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties* (London: Oxford University Press, 1961), 90.

(8) Charlotte Brontë, *Shirley*, Everyman edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1969), 21.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(9) Elizabeth Gaskell, *Sylvia's Lovers*, ed. Andrew Sanders, World Classics edn. (Oxford: Oxford University Press, 1982), 95.

(10) Charlotte Brontë, *The Professor* (London: Classics Book Club, 1951), 64, 95.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(١١) رسالة شارلُت برونتي لشهر تموز م يوليو ١٨٤٢ كما وردت في

Enid L. Duthie, *The Foreign Vision of Charlotte Brontë* (London and Basingstoke: Macmillan, 1975), 30.

(12) Charlotte Brontë, *Villette*, ed. Mark Lilly (Harmondsworth: Penguin, 1979). 73, 341.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(13) Edgeworth, *Castle Rackrent and The Absentee*, Everyman edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1910), 88.

(14) Rudyard Kipling, *Kim*, ed. Zohreh T. Sullivan, Norton Critical edn. (New York and London: Norton, 2002), 52.

(15) Ford Madox Hueffer, *The Spirit of the People: An Analysis of the English Mind* (London: Alston Rivers, 1907), 148-50.

(16) Harriet Martineau, review of *Villette* (1853) in Barbara Timm Gates, ed., *Critical Essays on Charlotte Brontë* (Boston: Hall, 1990), 254.

(17) Susan Meyer, "Colonialism and the Figurative Strategy of *Jane Eyre*," in Jonathan Arac and Harriet Ritvo, eds., *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism* (Durham, NC, and London: Duke University Press, 1995), 160.

(18) Anthony Trollope, *The Way We Live Now*, ed. Sir Frank Kermode (London: Penguin, 1994), 414.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(19) George Eliot, *Daniel Deronda*, ed. Barbara Hardy (Harmondsworth: Penguin, 1967), 101.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(20) Bernard Semmel, *George Eliot and the Politics of National Inheritance* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1994), 18.

(٢١) انظر

Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914* (Ithaca, NY, and London: Cornell University Press, 1988), esp. 178, 182.

(22) "*Daniel Deronda*: A Conversation" [1876], in Henry James, *Selected Literary Criticism*, ed. Morris Shapira (London: Heinemann, 1963), 36-7, 46.

(23) Henry James, *The Ambassadors* (Harmondsworth: Penguin, 1973), 5.

(24) Henry James, "Preface" (1909) to *The Princess Casamassima*, ed. Derek Brewer (London: Penguin, 1987), 33.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(25) Joseph Conrad, *The Secret Agent* (Harmondsworth: Penguin, 1963), 23, 33.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(26) Joseph Conrad, "Heart of Darkness" in *Three Short Novels* (New York: Bantam, 1960), 4.

# الفصل الحادى العاشر

## إنكلترة البيوريتانية وإنكلترة الإقليمية :

## من إمِلي برونتي إلى د . هـ . لورنس

قال تومَس كارلايل في سنة ١٨٤٥ ، مردّدًا صدى لهجة الواعظ الإحيائي، "إن عصر البيوريتانيين لم ينقرض ويذهب إلى غير رجعة فقط ، بل انطمس ذكره حتى لم يعد بوسع الذاكرة استعادته ... وما عاد المنحى الجاد للبيوريتانية يوقظ الآن أيَّ صدى في قلوبنا اللاهية"(١). وقد نقول إن "عصر البيوريتانيين" انتهى بمولد الأمة الإنكليزية في سنة ١٦٨٨ ، أي سنة وفاة جون بَنْيَن وسنة انتصار حزب الوگز ، وهو الانتصار الذي حيّاه تومَس بابنگتن مكولي وغيرُه بوصفهم إياه "بالثورة الإنكليزية"(٢). وقد وجد تفسير مكولي في العصر الفكتوري للتاريخ "التقدّمي" أو التاريخ من وجهة نظر الوگز من الأتباع قدر ما وجده تفسير كارلايل الذي يحنّ إلى الماضي الملحمي . غير أن مكولي وجد التخلّص من ذكرى بيوريتانية القرن السابع عشر أمرًا صعبًا . فبدأ دراسته التاريخية غير المكتملة بعنوان **تاريخ إنكلترة** (١٨٤٨ – ١٨٦١) ببحث مستفيض عن "حالة إنكلترة في سنة ١٦٨٥" ، وأنهاها بوفاة وليم الثالث بعد أقل من عشرين سنة ، أي في سنة ١٧٠٢ . وقال في معرض تقصّيه لبدايات نظام الحزبين إن انقسام الحياة السياسية الإنكليزية إلى تقدّميين ومحافظين بدأ باجتماع البرلمان الطويل في شهر تشرين الأول / أكتوبر ١٦٤١(٣).

وكان كارلايل الشابّ قد انتوى كتابة بحث عن الحرب الأهلية والكومنولث يجعل منهما "أمرين يعكسان الخصائص القومية". أما ما كتبه في آخر الأمر فكان

طبعة حرّرها من رسائل **أولفر كروموِل وخطبه**[أ] (١٨٤٥) ، وهو عمل من أعمال السيرة وليس التاريخ[٤]. والفكرة القائلة إن التاريخ يمكن تفسيره بالرجوع إلى "الخصائص" ، سواء أكانت هذه الخصائص هي خصائص فرد أم قوم أم عصر ، كانت هي إحدى الأفكار الرائجة في فكر القرن التاسع عشر . وهي تجمع ما بين التاريخ السياسي وبين السَّرد الأدبي وتؤكد صلة التاريخ بالرواية وليس بالمسرحية. فقد وجد وولتر باجِت على سبيل المثال أن كتاب **تاريخ إنگلترة** لمكولي أقرب إلى المسرح مما يجب : فهو يبدع في عرض الأحداث السياسية على هيئة مشاهد تجذب النظر ولكنه يفتقر إلى العمق في تحليل الشخصيات. إذ كان "شكل" الحرب الأهلية و"حياتها" من وجهة نظر باجِت هما "شخصيتاها الرئيستان : الپيوريتاني والفارس" ، وهما شخصيتان لم يوفِّهما حقَّهما أيُّ مؤرّخ إنگليزي بعد . وكان الفارس "توّاقًا " ، "متسرّعًا " ، "مستعدًّا للانغماس في كل المتع" ، "شجاعًا دون ضابط+ يضبطه" ، "نبيلاً دون الالتزام بمبدأ" . أما جوهر الپيوريتانية فقد كمن في "تنظيمها الديني المشبوب العاطفة ، العميق ، الغني"[٥]. وضمّن جون رچرد گرين كتابه المعنون **التاريخ الموجز للشعب الإنگليزي**[ب] الذي ظهر في سنة ١٨٧٤ تحليلاً بعيد الأثر "لإنگلترة الپيوريتانية" ، بينما أعلن مؤرّخ إنلكيزي آخر هو و. إ. ه. لكي "أننا فرسان وذوو رؤوس مستديرة قبل أن نكون محافظين ولبراليين"[٦].

يرى ج. ر. گرين أن من صفات "الجنتلمان الپيوريتاني" الاستقلال ، وحرارة الحسّ الأخلاقي ، والمساواة الاجتماعية أو الروحية على الأقل ، والرقة في تعامله مع أهل بيته ، وعدم الإسراف في القول أو في الملبس[٧]. وهذا نمطٌ مثالي يصوّر عن وعي أو غير وعي الأبطال الپيوريتانيين في روايات جورج إلْيُتْ ، وعلى رأسهم دوروثيا برُك في **مدِلمارْچ** (١٨٧١ – ١٨٧٢). فدوروثيا التي تنحدر من

---

[أ] *The Letters and Speeches of Oliver Cromwell*
[ب] *Short History of the English People*

"جنتلمان بيوريتاني أدّى الخدمة تحت إمرة كرومول" تبدي "قدرًا من الطاقة البيوريتانية الموروثة"[٨]. أما أختها سيليا ذات الشخصية التقليدية فتنظر إليها بمزيج من التبجيل ونفاد الصبر ، وهي فوق كل ذلك "تتصف بذلك القدر من الجمال الذي تبرزه ملابسها البسيطة" (١) – وهي العلامة المميزة للبطلة البيوريتانية . (تقول إحدى شخصيات رواية **الطاحونة الواقعة على نهر الفلُس**ت عن ماگي تلفر دون مواربة إنها تبدو أجمل ما تبدو عندما ترتدي "ملابس مهلهلة"[٩]. وفي المشهد الذي تحاول كلّ من دوروثي وسيليا أن ترتدي حليّ أمّهما فيه تجد سيليا في تسامح دوروثيا البيوريتاني شعورًا قويًا بالتفوّق لا يقل أذى للأخت الشقراء التي تفتقر إلى الحماس الديني عن الاضطهاد الذي يمارسه البيوريتانيون" (٨) . أي ان إلْيُتْ ما إن حدّدت الملامح البيوريتانية لشخصية دوروثيا حتى أخذت تشدّد على تناقض المعتقدات البيوريتانية وطبيعتها المنقسمة على ذاتها . يجد البيوريتاني نفسه مشدودًا ما بين نقيضين . فقد بدأ هذا الفصل بالحديث عن المنحى الجادّ للبيوريتانية من جهة وعن قلوبنا اللاهية من جهة أخرى ، وهي مقولة تكشف عن النفاق الذي لا بدّ أن يرافق حركة الإحياء أو ما يدعى الآن بالأصولية الدينية . فالواعظ البيوريتاني يجد أن من واجبه المبالغة لأن التحدّي الذي قبله هو الإعلان عن "العقيدة القومية" في زمن الأزمة الدائمة . وعليه أن يقنع مستمعيه بأنه يشاركهم في صراعهم الفكري الحقيقي أو المتخيّل . والأخيار في صراعٍ مع الأشرار ، ولكن عليهم أيضًا أن يكونوا على حذر من الجانب الشرّير في داخلهم . وتقوم دعوى الواعظ بأنه يقول الحقيقة على التأكيد المزدوج القائل إن كلّ ما يتعارض وكلماته فاسد رغم أنه هو نفسه من فئة الخاطئين .

يقول البروتستنتيون . إن العقيدة القويمة مصدرها الكتاب المقدّس . ولكن كانت هنالك حاجة دائمًا لاستكمال الكتاب بكلام الواعظ ، وبالنشرات الدعائية

---

ت *The Mill on the Floss*

وكتب القصص الدينية ، ولا سيّما تلك التي تكتب للأطفال بعد انتشار القدرة على القراءة في إنكلترة . ففي مشهد معروف في رواية **مرتفعات وذرنغ**[ث] تصوّر لنا الكاتبة كلاً من كاثرن وهيثكلف في سن مبكّرة وهما يضربان بعضهما بعضًا بنصَّين دينيين أحدهما عنوانه **خوذة الخلاص**[ج] وعنوان الثاني **طريق الهلاك الواسعة**[ح] أعطيا لهما للتسلية في فترة ما بعد ظهر يوم الأحد . ولربما عادت أصول بعضٍ من أهم روايات القرن التاسع عشر إلى رفض مؤلفيها للدعاية الدينية التي كانت تغذّى للأطفال .

يصوّر الروائيون الڤكتوريون المنتمون إلى إنكلترة البيوريتانية هذه البيوريتانية المؤسسية على أنها ثقافة عفا عليها الزمن وأنها في طريقها إلى الموت في مواجهة تأثيرات جديدة هي في العادة أقرب إلى الابتذال . ولكن تلك البيوريتانية باقية بين كبار السنّ في جميع المناطق الريفية الإنكليزية . والشخصية البيوريتانية أو المزاج البيوريتاني باقٍ وعظيم الأهمية إذا ما فُصِلَ عن المعتقدات المذهبية التي ارتبطت بالبيوريتانية من الناحية التاريخية . وما يربط الصيغة الجديدة من البيوريتانية بالقديمة هو الترابط الشديد بين فروع العائلات البيوريتانية . هناك روايات عديدة بيوريتانية تظهر قدرًا من الاهتمام بالتنقيب عن الماضي يجعلها قريبة من روايات الرومانس التاريخية : فالواعظة الشابّة دانْيا مورس في رواية **آدم بيد**[خ] لجورج إليْتْ (١٨٥٩) ما كان يمكنها النجاح في عملها إلاّ قبل سنة ١٨٠٣ عندما منع مؤتمر المثوديين[د] النساء من الوعظ .

---

ث *Wuthering Heights*

ج *The Helmet of Salvation*

ح *The Broad Way to Destruction*

خ *Adam Bede*

د Methodists : أتباع طائفة بروتستنتية نشأت في إنكلترة في القرن الثامن عشر تسعى لنشر الرفاه الاجتماعي والأخلاق العامة . ومن الممكن ترجمة اسم هذه الطائفة بعبارة "أصحاب الطريقة" أو "أصحاب المنهج" ، ولكنني فضّلت التعامل مع هذا الاسم كأنه اسم علم .

ظلت البيوريتانية بعد سنة 1688 محصورةً بالأقلّية التي تقف موقف المعارضة في الحياة الإنگليزية كما يشير مصطلحا Dissent وNonconformity* وبما أن حركة الاختلاف مع الكنيسة الأنگليكانية وعدم الالتزام بمبادئها وطقوسها انقسمت إلى طوائف متنازعة دون أن ينال زعماؤها مباركة التاج ودون أن يسمح لأتباعها بالالتحاق بالجامعات فإنها ما كان يمكن لها أن تحلَّ محلَّ الكنيسة الأنگليكانية . ولا كان بإمكانها – على عكس الكاثوليكية الإنگليزية – أن تحظى بدعم جانب من الطبقة الأرستقراطية ذات الأصول الراسخة (رغم أنها هُزمت وهُمِّشت) . وقصارى ما كان بوسع الجماهير المنشقة عن الكنيسة الأنگليكانية أن تفعله هو إنشاء حلف مع راديكالية الوگز من أجل أن يمتدّ تأثيرها إلى أبعد مما تتيحه أعدادها الحقيقية . وقد زادت هذه الأعداد زيادة كبيرة عندما انشقت الحركة المثودية عن الكنيسة الأنگليكانية في سنة ١٧٩١ وانتشرت تعاليمها بين فقراء المدن . وسرعان ما وجد المنشقّون أنفسهم يتصارعون مع نوعٍ جديد من الإنجيليين الأنگليكانيين سعيًا لخلاص أرواح طبقة العمال الصناعيين الجديدة . وكان عليهم أن يتنافسوا أيضًا في العصر الفكتوري مع عدد متزايد من المبشّرين الدنيويين كالمعلّمين والأطباء والعاملين الاجتماعيين والنقابيين وكذلك الروائيين .

للفقر ، أو ما قد يبدو أنه فقر ، قيمة أخلاقية عامة في التعاليم المسيحية لأن الفقير أقرب إلى ملكوت السماوات . وتصوّر روايات القرن التاسع عشر الفقر على أنه مثال روحي – كما هو حال "الفقراء الطيبين" عند دِكِنْز من أمثال السيد پلورنْش وستيفن بلاكپول – أكثر مما تصوّر واقع الفقر . ففي رواية **فيلكس هولْت الراديكالي**[د] (١٨٦٦) مثلاً تصوّر جورج إلْيُتْ الهوّة التي تفصل بين جيلين هما

---

* وهما مصطلحان يشيران في العادة إلى الاختلاف مع الكنيسة الأنگليكانية وعدم الالتزام بمبادئها وطقوسها . وسأشير لهما من الآن فصاعدًا بالمنشقين .

د *Felix Holt, the Radical*

جيل الواعظ الراديكالي المنشقّ روفس لاين ، وهو جيل مضى زمنه ، وجيل فيلكس هولْت الذي سيكون صهره في المستقبل . ففيلكس يسعى لتحسين وضع العمّال بالتعليم ، وهو على استعداد للتضحية بثروته المتواضعة من أجل العيش بينهم . وقد كان على بطلات الروايات الإنكليزية في السابق من أمثال پامِلا وإليزابث بنِت وجين آير أن يثبتن جدارتهن بالثروة والمكانة الاجتماعية ، أما إستر لاين ، ابنة زوجة روفس فتدرك أن عليها لتتزوج من فيلكس أن تبيّن أنها "مستعدّة لحياة الفقر"(١٠).

واختيار الفقر معناه اختيار العيش في الأقاليم . ونحن نجد حتّى في رواية **مدلْمارْچ** ، حيث تولد دوروثيا لأبوين من طبقة السادة ينتميان إلى الريف ، وتتزوج من سياسي شابّ ، أن عالم الرواية مبتوت الصلة تمامًا بمجتمع المدينة الذي كانت جورج إلْيُتْ نفسها تعيش فيه . والرواية هي دراسة واعية "للحياة في الأقاليم"، وتحتفي بشخصيات تحيا حياتها "المخفية" وتقوم بأفعال "لا تغير مجرى التاريخ" (٨٩٦) . والانتماء للأقاليم في روايات جورج إلْيُتْ المبكرة كما في روايات إملي برونتي وتومَس هاردي وآرنولد بنِت ود . هـ . لورنس يشار لها من خلال اللهجات المختلفة التي تستعملها الشخصيات ومن خلال اللغة الكتابية [نسبة إلى الكتاب المقدّس] . وتكتسب هذه الروايات حيويتها من لغتها غير الفصيحة ومن العبارات الكتابية التي تكتسبها هذه الشخصيات من مواعظ رجال الدين . ويضع الروائيون من أمثال برونتي وهاردي الثقافة الشعبية واللغة الكتابية في صِدامٍ مباشر يفسح المجال لتهمتي الجهل والبذاءة .

## مرتفعات وذرنغ والطاحونة الواقعة على نهر الفْلُسّ

ظلت رواية **مرتفعات وذرنغ** (١٨٤٧) تقرأ على أنها رواية إقليمية تصوّر ألوانًا متطرفة من العنف والوحشية وتقع أحداثها ضمن بقعة جغرافية رومانسية

جامحة . ويصف الاستهلال الذي كتبته شارلُت برونتي للطبعة الثانية من رواية أختها هذه الرواية بأنها "نتاج غريب لم يصقل" "لفتاة ريفية لم تخرج خارج بيئتها الضيقة" . ولا بدّ أن لغتها وأنماط السلوك فيها ستبدو "غير مفهومة إلى حدٍّ بعيد ، أو ستبدو كريهة إذا فهمت" من وجهة نظر أولئك الذين لا يعرفون شيئًا عن وست رايدنغ(١١). فبدائية البرّية اليوركشرية تتبدّى من خلال عيني لُكوود الذي ترعرع في الجنوب ، وهو جنتلمان يتمتّع بحرية التنقل وقتما يشاء . لكن شخصيات برونتي تختفي بمجرد ابتعادها عن تلك البراري . والطوبوغرافية المحدودة للرواية تختلف تمام الاختلاف عن المواقع المدنية الواسعة ذات النظرة العالمية وعن السَّفر الذي لا ينقطع في الروايات القوطية والراديكالية التي تدين لها هذه الرواية .

إن قصة **مرتفعات وذرنغ** هي قصة أشباحٍ أولاً وأخيرًا . وفيها يجد لُكوود نفسه وقد اضطر للمكوث في مرتفعات وذرنغ بعد أن قام بزيارة لم يُدْعَ لها هناك ، ويتصارع (أو يحلم بأنه يتصارع) مع شبح كاثرن إيرْنْشو الواقف عند زجاج النافذة. والفقرة الأخيرة في الرواية تصوّر قبور كاثرن وهيثكلف وإدگر لنتن ، بينما يبدي الراوي عجبه من انصياعنا للخيال وتصوّر إمكانية أن يقلق راحة المدفونين هناك شيء (٣٠٠) . وظهور شبح كاثرن له هو الذي يثير فضوله لسماع قصتها من راوية برونتي الرئيسة نِلي دين . وهذه الأرواح المعذبة يمكن أن تخلد للراحة عند انتهاء القصة . والشخصية المركزية في **مرتفعات وذرنغ** هي شخصية هيثكلف الذي يقال إنه قد باع روحه للشيطان وأصبح شيطانًا له شكل إنساني على غرار بطل قصة من القصص القوطية مثل قصة **الراهب**ب لماثيو لُوِس . غير أن **الراهب** وضعت أحداثها في ألمانيا وإسبانيا في القرن السابع عشر ، وتضمنت حبكتها راهبة فاسدة ، وتعذيب محاكم التفتيش ، واكتشاف البطل ، وهو يعاني من سكرات

ب *The Monk*

الموت ، أنه كان قد اغتصب أخته وقتل أمه . وهذه أشياء لم يكن من المحتمل أن تحصل (فيما قيل لكاثرن مورلند في **نورثانگر آبي**) في مقاطعات المدلندز في إنگلترة البروتستنتية المحترمة . ولكن هل يمكن للأشباح والشياطين أن تتجوّل في براري يوركشر المقفرة الموحشة ؟

تجد المادّة القوطية المثيرة في **مرتفعات وذرنغ** ما يوازنها إذا ما قرأناها على أنها قصة تودُّد وعاطفة عائلية . والبنية المزدوجة التي تلفت النظر والتي تُحِلُّ التصالح التدريجي في الجيل الثاني محل التصارع المرير في الجيل الأول كانت قد ظهرت في رواية واحدة على الأقل من روايات التودُّد هي رواية **قصة بسيطة**[ز] (١٧٩١) لإليزابث إنچبولد ، مؤلفة الصيغة الإنگليزية من مسرحية **عهود العشاق**[س] لكوتْسِبو التي مثّلت في مانسفيلد پارك . وتحدث أحداث **قصة بسيطة** ضمن الطبقة الأرستقراطية الكاثوليكية ، وتتنقّل الأحداث ما بين الطبقة الراقية في لندن ومنزل ريفي كبير ، ومكان منعزلٍ في نورثمبرلَنْد . وتقع البطلة في الجزء الأول في حبٍّ دوريفورْث ، وهو قسّ كاثوليكي ، وتتزوجه عندما يرث لقب النبالة عن أبيه . ولكن الزواج يفشل فشلاً ذريعًا . وفي الجزء الثاني تنجح ابنتهما في كسب اعتراف أبيها بها بعد أن كان تبرّأ منها . ويعتمد جانب كبير من الرواية على إحساس دوريفورْث – على شاكلة اليسوعيين – بأنه على حقّ وعلى اعتماده العاطفي على القسّ الذي يعترف بذنوبه له . أما في رواية **مرتفعات وذرنغ** فإن البيوريتانية الريفية تحلّ إلى حدٍّ ما محلّ الروحانية الكاثوليكية المرتبطة بعلية القوم في **قصة بسيطة** .

---

ز *A Simple Story*

س *Lovers' Vows*

وكلمة Wuthering التي تصفها الرواية بأنها "صفة محلية مهمّة" (٢) هي الأولى من بين كلمات محلية كثيرة علقت عليها راوية برونتي . وتعود ملكية مرتفعات وذرنغ إلى مزارعين من السادة كما يتّضح من الإنكليزية الفصيحة التي يستعملها هيثكلف ، صاحب المنزل . والاسم هيرتن إيرْنشو والتاريخ ١٥٠٠ محفوران على الباب الخارجي . وفي الزيارة الأولى التي يقوم بها لُكوود يتحدّث مع هيثكلف ثم مع جوزف ، الخادم الذي لا يحب الناس والذي تعيّن "همهماته الدينية" دوره في الرواية – ألا وهو دور الأصولي البيوريتاني الذي يعبّر عن سخطه على كل ما يحدث . ويعود جوزف إلى الظهور في الفصل الثالث بصفة واعظ من عامة الناس[ش] وقد رسمته كاثرن إيرْنشو رسمًا كاريكاتيريًا في دفتر يومياتها . وقد كان على الأطفال في البيت أن يصغوا لموعظة جوزف ليوم الأحد لثلاث ساعات متواصلة .

أما في أيام الآحاد التي يكون الجوّ فيها حسنًا فإن العائلة تذهب إلى كنيسة گمرتن حيث يكون الواعظ هو الأب جَبيْز بْراندَرَم ؛ أما إذا كان اليوم ممطرًا فعليهم اللجوء إلى جوزف . ويوميّات كاثرن مكتوبة على هوامش إحدى مواعظ بْراندَرَم المنشورة . وعندما يغفو لُكوود في أثناء قراءته ليومياتها فإنه يحلم بأنه يرافق جوزف (الذي يحمل عصا يحملها الحجّاج في رحلة حجّهم) ليستمع إلى بْراندَرَم وهو يلقي موعظته . وعندما "يتملّكه "إلهام مفاجئ" في الكنيسة فإنه يتّهم بْراندَرَم بأنه "ارتكب خطيئة لا يجدر بمسيحي أن يغفرها له" (١٩) فيرد عليه الواعظ بإقصائه من جماعة المسيحيين . وتنتهي الموعظة بالجلبة والعراك إلى أن يستيقظ لُكوود بسبب الجلبة التي يحدثها غصن شجرة وهو يرتطم بالنافذة . وهذا الغصن يتحوّل في حلمه التالي إلى شبح كاثرن .

---

[ش] أي إنه ليس بالقسّ .

وهكذا نجد أن موعظة جوزف وخطبة جَبِيْز بْراندَرَم في كنيسة گمرتن يشكّلان السياق الديني البيوريتاني لقصة الحبّ التي ترويها رواية **مرتفعات وذرنغ**. وتروي يوميات كاثرن كيف أنها قرّرت هي وهيثكلف التمرد على طغيان أخيها هندلي إيرنْشو . وهيثكلف هذا هو منبوذ من أصل آسيوي أو أمريكي جاء به الأب المتوفّى من لڤربول . وبعد ذلك تخبر كاثرن مدبّرة المنزل نلي دين عن حبها لهيثكلف على الرغم من أن اعترافها بذلك يخيّم عليه قرارها بأن تتخلّى عنه لكي تتزوج من إدگر لنتن:

حبّي للنتن مثل أوراق الغابة . ستغيّره الأيام كما يغيّر الشتاء الأشجار : أنا أعرف ذلك . أما حبّي لهيثكلف فهو كالصخور من تحتها : ليس فيها سرور كثير ، ولكنها ضرورية . أنا هيثكلف يا نلي – إنه في ذهني دائمًا ، دائمًا . لا لأن التفكير فيه يمتعني (وأنا نفسي لا أستمتع بالتفكير بنفسي) ، بل لأنه هو وجودي – " (٧٣).

تأخذ كلمات كاثرن هذه رواية **مرتفعات وذرنغ** إلى ما هو أبعد من البيوريتانية ، إلى شيء أشبه بالوثنية الجديدة ، أو العبادة الرومانسية للطبيعة ، ولكنها استعارات شعرية أكثر منها حقائق ملهمة ، وهي على مستوى من المستويات بالغة الزيف . أما هيثكلف فيحب كاثرن ولكنه لا يجعل وجوده واحدًا مع وجودها[١٢]. ولا تقل كاثرن قسوة عن أخيها هندلي وهي في النهاية تدمّر ذاتها كما يدمّر هو ذاته . وهي تخون كلاً من هيثكلف ولنتن دون اكتراث . أما هيثكلف من ناحيته فيحسب كلّ شيء ويكتم نيَّته للانتقام ويستعيد كل فلس يدين به الآخرون له . وتأخذ كاثرن بالخشية منه "كأنه ذئب قاسٍ لا يرحم" (٩٠) عندما يسيطر على مرتفعات وذرنغ ويتحوّل إلى "مالكٍ قاسي القلب" (١٧٤) . وهو الشخص الذي يرتكب الخطيئة ضد الروح القدس ، والذي أراد كلٌّ من جوزف وجَبِيْز بْراندَرَم أن يقصياه من جماعة المؤمنين . وهذا يعني أن الحبّ الرومانسي ليس آصرة تصل ما بين روحين اتحدا اتحادًا أبديًا ، كما ظنت كاثرن في يوم من الأيام ، بل هو اتحاد

ضدّين ، هو مأساة حبّ تجمع ما بين القيم البيوريتانية والفروسية ، وفيها يحاول المنبوذ البيوريتاني الساعي إلى الانتقام أن يجرّ حبيبته السابقة إلى "الباب الواسع المؤدي إلى الهلاك"[ص] .

هذا التعارض بين هيثكلف وكاثرن يخفيه إلى حدّ ما التعارض الواضح بين مرتفعات وذرنغ وثْرَشْكْرُس گرينج ، أو بين آل إيرنْشو المتوحشين (بمن فيهم هيثكلف الذي ينتمي إلى العائلة نفسها بالتبنّي) وبين آل لنتن المهذّبين ، المحترمين، الناعمين . فكلّما بدا أن كاثرن تتقبّل نمط حياة العائلة التي اختارت الزواج منها ازداد تقبل هيثكلف لدوره الشيطاني ولإقصائه الأبدي عن جماعة المؤمنين . وعندما تقول له نلي – مدفوعة بتقواها الدينية – إن الله يتكفّل بعقاب الأشرار فإنه يجيبها بقوله : "إن الله لن يحصل على لذة الانتقام التي سأحصل عليها أنا" (٥٣) . وعندما تموت كاثرن يقال لنا إن هيثكلف تحول إلى شخص أقرب إلى الشيطان فأغلق الأبواب على نفسه وأخذ "يؤدي طقوس الصلاة التي يؤديها المثوديّون ، مع فارق أن الإله الذي يتضرّع له مصنوع من التراب والرماد . وأنه عندما يخاطب الله يخاطبه وكأنه أبوه الأسود ! " (١٥٣) . ويعتقد كلٌّ من نلي وجوزف أن ضميره "قد حوّل قلبه إلى جحيم دنيوي" (٢٨٩) . وهو يعلّم ابن هندلي أن يخاطبه بعبارة "بابا شيطان" ، ولكن ذهنه مسكون بشبح كاثرن .

غير أن خطة هيثكلف المعقدة للانتقام ليس بوسعها أن تمنع التقارب المتزايد بين آل إيرنْشو ، أو بقايا طبقة اليومَن[ض] من المزارعين المستقلّين ، وبين آل لنتن ، ملاّك الأراضي من طبقة السادة[١٣]. ويسكن آل لنتن بيتًا وحديقة وليس مزرعة ومطبخًا ، ولكن إبعاد هندلي إيرنْشو لخدمه إلى المطبخ الخلفي معناه ابتداء المرحلة

---

[ص] متّى ٧ : ١٣ .

[ض] yeoman : فلاّح يملك أرضًا ويزرعها لنفسه . والدلالات المعتادة للكلمة إيجابية كالاستقلال والحرية ، على عكس كلمة peasant التي تدلّ في العادة على التبعية والجهل .

التي تتحول فيها العائلة إلى طبقة السادة . وهو يؤيّد فكرة زواج أخته من إدگر لنتن. ويبدو أن لنتن يعيش حياة الكسل التي تتميز به طبقته ، ولا شكَّ في أنه يستخدم شخصًا ليدير له مزرعته . وهو من الناحية الجسمانية من الضعف ما يجعله يصاب بذات الرئة عندما يتأخر في العودة ليراقب آخر مراحل الحصاد . ولا تختلف حياة آل إيرنْشو عن حياة آل لنتن كثيرًا لأنه لا هندلي ولا هيثكلف (عندما يصبح صاحب مرتفعات وذرنغ) يبدو أنه يمارس العمل اليدوي .

يلخّص موت هيثكلف موضوعات الرواية من التوارث العائلي ، إلى الخطيئة والعقاب ، والإقصاء من جماعة المؤمنين ، وعبادة الشيطان . وهو يعدّ العدّة قبل موته لأن يدفن دفنًا يخالف الطقوس المسيحية ، "ولأن ينقل جثمانه إلى المقبرة في المساء" (٢٩٧) ، ومن دون أن يحضر الدفن قسّ . وقبل أن يزور لُكوود المقبرة زيارته الرثائية لإلقاء نظرة على شواهد القبور الثلاثة يلقي جوزف خطبة على جثمان هيثكلف تتعارض والجوّ العام . فقد دعا جوزف ربه باستمرار "لأن يحفظ البررة رغم عقابه للأشرار" (٧٥) ، وهو يرى الآن أن دعواته قد استجيبت . وتكرر نلي (الفلاحة التي علّمت نفسها أساليب الطبقة الوسطى في السلوك والكلام) كلماته التي نطق بها بلهجته المحلية :

"قال : "الشيطان لقف روحه . ويا ريته ياخذ جسمه وعظامه ويريحنا! أخ ! كيف كان يتبسَّم في حضرة الموت !"

ثم تبسم الملعون ساخرًا .

ظننت أنه سيقفز راقصًا حول السرير ، ولكنه سيطر على نفسه فجأة وركع على ركبتيه ورفع راحتيه ، وراح يردد عبارات الشكر لله لأن صاحب البيت الشرعي وأفراد العائلة الأصلية استعادوا حقوقهم" (٢٩٨) .

وهنا تضع نلي ذلك "الملعون" في موقعه الصحيح دون جهد ، وتحيل لحظة انتصاره إلى صرخة انتشاء كافرة . وسواء أقصد فعلاً أن "يرقص" أم لا فإن هذا الواعظ الذي لا ينتمي إلى سلك الكهنوت ، والقدّيس الذي اختار لنفسه هذه الصفة يشكل مثالاً صارخًا على النفاق البيوريتاني . وقد كانت إملي برونتي ، كما رأينا ، ابنة قسٍّ أنگليكاني ، ولذا فإنها لن تتعاطف مع خروج جوزف على تعاليم الكنيسة الأنگليكانية . أما لُكوود فمما له مغزاه أنه لا يفصح تمامًا عمّا إذا كان جوزف يذهب إلى الكنيسة المثودية أو المعمدانية في گمرتن . وقد تكون تحذيرات شارلُت برونتي الخاصة بكون رواية **مرتفعات وذرنغ** غير مفهومة أو تثير الكراهية قد تؤخذ على أنها تنطبق على وحشية هندلي وشيطانية هيثكلف ، ولكنها لا تقل انطباقًا على جوزف الفظ الغليظ الذي لا يكفّ عن مخالفة آراء الناس . وهو يمثل أشدَّ ما في يوركشر من ضيق أفق ومن بيوريتانية تهدد بالويل والثبور وعظائم الأمور .

تشبه رواية **الطاحونة الواقعة على نهر الفلْسّ** لجورج إلْيُتْ رواية **مرتفعات وذرنغ** من حيث كونها رواية مأساوية عن عاطفة جارفة تقع أحداثها في منطقة ريفية . وبينما تشكّل البراري في **مرتفعات وذرنغ** بيئة سلبية ، وإن تكن موحشةً ليس فيها ما يريح النفس ، فإن السهل المتشكّل من الطمي الذي يأتي به نهر الفلْسّ يسيطر على المشهد في نهاية الرواية عندما يحدث فيضان مدمّر . ولكن بلدة سَيْنت أُغ ومصبّ النهر غير مستمدَّين من البيئة التي ولدت فيها جورج إلْيُتْ في ووركشر (التي تدعوها لومشر في كل من **آدم بيد** و **فيلكس هولت** ، و**مدلمارَچ**) بل من گينزبَرَه ، ومصبّ نهر الهمبر ، وهما منطقتان لم تكن جورج إلْيُتْ على معرفة وثيقة بهما . وقد لاحظ النقاد عدم واقعية حادثة الفيضان(١٤). ولذا فإن العالم الريفي الذي تصوّره رواية **الطاحونة الواقعة على نهر الفلْسّ** هي في آخر

المطاف أشد اصطناعًا وأقلّ تأثيرًا من الناحية الأدبية من وست رايدنغ عند إملي برونتي ومن وِسكس عند هاردي .

لا تلجأ إلْيُتْ إلى ساردٍ[ط] خارجي يؤدّي دورًا معيَّنًا في القصة ، بل هناك بدلاً من ذلك تفاوت يشمل الرواية كلها بين النظرة الداخلية الضيقة التي تتمثل في حساسية ماگي تلْفِر المفرطة في طفولتها وعزلتها الريفية وبين النظرة الواعية الحصيفة التي يتصف بها السارد الذي يستعمل ضمير الغائب . وتعرض علينا الرواية لغة آل تَلْفِر وآل دُدْسن البسيطة المباشرة وعاداتهم التي تخلو من المواربة بقدر مدهش من الحميمية كما لو أنها تعرض من وجهة نظر ماگي التي لا يعكّر صفو شبابها شيء . ولكن السارد يدعي لنفسه في أحيان أخرى القدرة على التعميم وعلى النظر إلى الأمور نظرة تشبه النظرة العلمية ، فيمدح أحيانًا ويقدح أحيانًا ، ولكنه يتحدّث من علٍ . وهكذا يقول لنا هذا الصوت إن قصة ماگي تنتمي إلى "تاريخ العائلات التي تقع خارج نطاق العائلات الراقية" (٢٧٢) ، وإن المكان الذي ترعرعت فيه وهي طفلة كان يتصف "بالضيق الخانق" (٢٥٤ – ٢٥٥) . ونحسّ كأن استهلال شارلُت برونتي لرواية أختها قد انتقل إلى نص رواية إلْيُتْ ، على أن لهجة الدارس الاجتماعي المهتم بطبائع الجماعات الإنسانية ، وهي اللهجة التي تخلو من العاطفة ، سرعان ما تمتزج بالانطباعات الشخصية لإلْيُتْ ذات الموقف الأخلاقي :

وعند النظر إلى هؤلاء الناس عن كثب .. فإن المرء لا يجد أثرًا كبيرًا للدين، ولا يجد ما يحدّد انتماءاتهم المذهبية المسيحية . وإيمانهم بتلك القوة التي لا تراها العين ، إن كان لديهم مثل هذا الإيمان ، يبدو أقرب إلى الإيمان الوثني . أما

---

[ط] نحن مضطرّون في العربية إلى تحديد جنس الـ narrator (السارد/الساردة) ، وإلى تغليب المذكر عند الشكّ ، لكن أغلب الظن أن الـ narrator هنا أنثى .

أفكارهم الأخلاقية ، وهي أفكار يؤمنون بها بشدَّة ، فيبدو أنها لا تخضع لمعيار سوى ذلك الذي يتصل بالعادة الموروثة . وسيصعب على المرء العيش بين أناس كهؤلاء ... وليس العيش بين رجال ونساء بلداء كهؤلاء بالأمر المريح ، فهم قوم لا ينسجمون والأرض التي يعيشون عليها – لا ينسجمون وهذا السهل الغني حيث يجري النهر قدمًا واصلاً هذه البلدة الإنكليزية القديمة بقلب العالم النابض العظيم . ويبدو أن الفكر الخرافي المفعم بالحيوية ، ذلك الفكر الذي يجلد آلهته كما يجلد ظهره ، ينسجم انسجامًا أشدّ مع سرّ المصير الإنساني من انسجام الفكر السائد بين آل دُدْسن وآل تَلِفْر الذين يشبهون النمل معه (٢٥٤) .

"سيصعب على المرء العيش بين أناس كهؤلاء" : هذا كلام يدهشنا بعنفه بعد كل ما قيل من قبل . فهو يؤدّي إلى جعل آل دُدْسن وآل تَلِفْر "يشبهون النمل" ، وهذا تشبيه له إيحاءات علمية ( لأن المخلوقات التي تشبه النمل لا يمكن دراستها عن كثب إلاّ بالمجهر أو العدسات المكبّرة )، ولكنه تشبيه يعبّر أيضًا عن بَرَم إلْيُتْ بضيق الأفق الريفي .

كانت الكاتبة التي كتبت هذه الفقرة مفكّرة لاأدرية تبحث (كما قالت في إحدى رسائلها) عن "المعنى الدائم الكامن خلف كل المذاهب الدينية"(١٥). ويضع تصويرها لآل دُدْسن وآل تَلِفْر الديانة المسيحية في مواجهة الوثنية ، والخرافة المفعمة بالحيوية في مواجهة البلادة . (ويكمن خلف كل ذلك التمييز بين "نهر عظيم" يجري بهدوئه المعتاد وبين نهر هائج يفيض) . ولكن الأمر المفاجئ في سلسلة الأفكار هذه هو أنها رغم نقدها الشديد لافتقار آل تلفر لأي "معيار سوى ذلك الذي يتصل بالعادة الموروثة" فإنها تؤدي وظيفتها أيضًا في التعليق على حادثة من أحداث الرواية الأساسية، وهي حادثة يبدو أن ما سبَّبها هو "الخرافة المفعمة بالحيوية" : وهي اللعنة التي يصبُّها السيد تلفر على خصمه جون وَيكم ، وهي لعنة يطلب أن تكتب على كتاب العائلة المقدّس . فاللعنة تعني الهوس بالانتقام – ذلك

الانتقام الذي يفعل فعله على مدى جيلين ، كما هي الحال في رواية **مرتفعات ودرنغ** . فالحياة العاطفية لتوم تلفر يستهلكها تصميمه على استعادة طاحونة دورلكوت وعلى الانتقام لأبيه مهما بلغ العذاب الذي سيجلبه ذلك على نفسه وعلى عائلته .

أكّدت إلْيُتْ ببناء حبكتها حول قصة انتقام ولعنة عائلية اعتقادها بأن الروايات التي تسعى لتصوير الحياة الريفية تصويرًا واقعيًا يجب أن تردّد صدى الموضوعات المأساوية التي نجدها في الأساطير والمسرحيات الكلاسيكية – وهذا اعتقاد شاطرها فيه تومَس هاردي وآرنولد بِنِت بعد ذلك . وثمة في "تاريخ عائلة تقع خارج نطاق العائلات الراقية" قدر من السموّ المأساوي حتى ولو كانت هذه المأساة من النوع الذي "ظل مجهولاً ولم يبكه أحد" (١٨٣) . والشكل المأساوي للرواية يعني أيضًا أن استمرارية عالمها الريفي ستتحطم وأن ضيق الأفق لدى آل دُدْسن وآل تَلفر سيتغير تغيُّرًا كاملاً . وأول علامة على ذلك هو التغيُّر الروحي الذي يمرّ به كلٌ من ماگي وتوم رغم اختلافهما عن بعضهما .

وصفت إلْيُتْ الحياة الدينية لآل دُدْسن وآل َتلفر بقولها إنها نوع لم يُدْرس من أنواع البروتستنتية[١٦]. فالحياة الروحية عند ماگي أمر اكتسبته ماگي بذاتها وجدت بذرته في نسخة مليئة بالصور من الكتاب المقدّس قرأتها في طفولتها وبعد ذلك في نسخة من كتاب **محاكاة المسيح**ظ لتومَس أكمپس وجدتها ضمن مجموعة من الكتب القديمة . وتحلم ماگي بحياة من إنكار الذات وإذلالها ، بمثال من الواضح تمامًا أنه يعكس تعلّقها الشديد بأخيها القاسي الذي تجمّدت أحاسيسه . ولكن استعدادها للعواطف الجنسية يؤدّي إلى تورُّطها في علاقة مع فلپ وَيكم ، ابن جون وَيكم الذي تكرهه عائلتها ، ومع ستيفن گست الذي لا يتورّع عن شيء . ومن الأمور

---

ظ *Imitation of Christ*

التي تناسب شخصيتها إعجابها ببطلات سْكُتْ "السمراوات التعيسات" ، مثل ربكا وفلورا مكايفر (٣١٢) . ويكون فلپ على حقّ عندما يصفها بأنها تهوى تعذيب الذات وكبتها .

تحوّلت جورج إلْيُتْ ، ابنة شخص من أتباع الكنيسة الإنجيلية ويعمل وكيلاً للأراضي ، إلى امرأة تؤمن بالفلسفة العقلية وباللاإدرية في الأمور الدينية . ولكن إحساسها بوجود الموجبات الخارقة للطبيعة لم يغادرها . فقد ذُكر أنها تحدثت أثناء ما كانت تمشي مع الشاعر الناقد ف. و. هـ. مايرز في حديقة إحدى كليات كيمبرج "بحماس رهيب" عن مفاهيم الله والخلود والواجب : "كيف أن المفهوم الأول كان يعجز العقل عن تصوّره ، وكيف أن الثاني يصعب الإيمان به ، وكيف أن الثالث مع ذلك حاسم قاطع"(١٧). وإن كان عنصر عقاب الذات هنا يذكّرنا ب ماگي تلڤر فإن الحاجة للتشبث بالاستقامة الصارمة تذكّرنا بتوم [أخي ماگي] . فهذا الشعور هو الذي يمكنه من أن يمحو من ذاكرته إفلاس والده ومن استعادة طاحونة دورلكوت ، رافضًا المضيّ وراء وظيفة تعد بنجاحٍ أكبر إذا عمل في تجارة عمّه الآخذة بالتوسُّع . لكنه في الوقت نفسه يصبح معتكفًا لا يحبّ أحدًا ولا يحبُّه أحد ؛ يستعيد سمعة عائلته بينما يحرم نفسه من أن يكون جزءًا من تلك العائلة نفسها . ويكمن ضعف ماگي في أنها تشعر بحاجة لا تقاوم لأن تذلّ نفسها أمام توم في لحظة تمرّدها على موقفه الأخلاقي المتصلّب ، فكأنه "انعكاس لضميرها هي" (٤٥٦) . أو كأنه "صوت نبوي يتنبّأ بسقطاتها في المستقبل" (٣٧٠) . وتوم يؤدّي دورًا أهم في حياتها من فلپ أو ستيفن ، هذا إذا لم نضف القسّ الأنگليكاني الدكتور كِن الذي كان يمكن أن يكون حبيبها الثالث . فاعتداده باستقامته وميلها هي للخضوع وإذلال الذات ناحيتان متضادّتان من البيوريتانية الإنگليزية ، وإن كانتا لا تنفصلان .

يجسِّد توم تلڤر ما سيدعوه إ. م. فورستر في مقالته المعنونة "ملاحظات عن الشخصية الإنگليزية" (١٩٢٦) "بالقلب الذي لم ينمُ". ولا يعني ذلك "أن الإنگليزي لا يملك

القدرة على الشعور – بل يعني أنه يخاف من الشعور"[١٨]. ويشبه توم هيثكلف من حيث أنه يغدو رجل أعمالٍ لا يرحم ويعرف ماذا يريد ، ويفعل ما يريد لتحقيق مآربه الخاصة . ولكنه ابنٌ وأخٌ وليس شخصًا شيطانيًا مجهولاً لا يعرف أحدٌ من أين أتى . وما "ضيق خياله وفكره" إلا نتاج التربية التي حصلت عليها ماگي أيضًا . وما أكثر المرات التي أتت ماگي التي تؤمن مثلما تؤمن المؤلفة "بالتأثير المبارك الذي تمارسه نفس على أخرى"[١٩] إلى أخيها طالبة الفهم والمغفرة ، ولكنه يعجز ، أو يرفض ، أن يقدمهما لها . وهي تهاجمه في إحدى المرات فتنعته بأنه "فريسي" لا يعرف الرحمة (٣٢٦) . ولكن هذه المشاهد تنتهي عادة بسيل من الدموع على خدّيها . ولربما كان من السهل استثارة دموع ماگي – فهي تبكي كما لاحظنا عندما تقرأ كتاب واشنگتن إرڤنغ **رسوم تخطيطية** – ولكن دموعها علامة على رقة ضميرها ، على وجود ذلك "الحضور الإلهي" الذي يجعلها تحسّ "بقداسة الحياة" (٤٣٢) . وهي تُنْبَذ في سَينت أُغ نتيجة لرفضها الزواج من ستيفن ، وقرارها التخلي عنه عشية الفيضان يحسمه تذكُّرها اللاإرادي لكلمات من كتاب تومَس أكمپس . وهي تعود إلى دورلكوت وتحاول إنقاذ توم ، بينما يغادر هو الطاحونة الدوّارة (وهي آلة الانتقام الميكانيكية) ويسلم نفسه لطوفان من المشاعر المكبوتة . وهكذا يغرق الأخوان البيوريتانيان معًا .

## قصّتان أيّوبيّتان من العصر الڤكتوري

أضيفت في منتصف العصر الڤكتوري بلدتان لا وجود لهما إلى خارطة إنگلترة على يدي كلٍّ من جورج إلْيَتْ وأنْتني تْرولوپ هما لومشر وبارْستِشْر . وتبدأ سلسلة روايات بارْستِشر لتْرولوپ بروايتي **القَيِّم**[ع] (١٨٥٥) و**أبراج بارچستر**[غ]

---

[ع] *The Warden*

(١٨٥٧) . وقد استذكر المؤلف فيما يخصّ إحدى الروايات المتأخرة من هذه السلسلة هي رواية **بيت القسّ في أبرشية فْرَيملي**[ف] (١٨٦١) أنه ازداد معرفة بالمقاطعة التي أضافها للمقاطعات الإنكليزية أكثر من أي وقت مضى . كانت كل تفاصيلها في ذهنه – شوارعها وسككها الحديدية ، وبلداتها وأبرشياتها والأعضاء الذين مثلوها في البرلمان ، والأنواع المختلفة من حملات الصيد التي مرَّت بها . وكان يعرف كبار لورداتها وقصورهم والسادة والأراضي التي يملكونها ، والقساوسة وكنائسهم[٢٠].

وهذا المسح التفصيلي لمكوّنات الطبقة الوسطى الإنكليزية التقليدية يصعب الإتيان بأفضل منه . وهو يبيّن أيضًا السبب الذي يجعل تْرولوپ كاتبًا لا يمكن حشره بين مجموعة الروائيين الإقليميين الأصلاء على الرغم من كل ارتباطه بالتفاصيل المحلّية . فموضوعه هو الطبقة الحاكمة موصوفةً على مدى اجتماعي أوسع وأشد تفصيلاً مما نجده عند فيلْدِنغ أو جين أوستن وأشد واقعية واتزانًا مما نجده عند دِزْرَيلي . وتْرولوپ يتبع دِزْرَيلي وثاكري بإعادة الأرستقراطية والشخصيات العامة إلى قائمة شخصياته في رواية تلو الأخرى ، بحيث أوجد عالمًا اجتماعيًا ممتدًّا يظهر بطل إحدى الروايات شخصية ثانوية في الرواية التالية . كذلك فإن "مقاطعته الجديدة" يمكن أن تقع في أي بقعة من قلب إنكلترة الزراعي رغم أن بارچستر ، مدينتها الرئيسية ، كثيرًا ما قيل إنها هي سالزبري . ويتشكّل عالمه الريفي من التعارضات القومية المعروفة – ما بين الكنيسة المتحرِّرة[ق] والجماعات الإنجيلية[ك] ، وبين أصحاب الأراضي في الأرياف وكبار اللوردات ،

---

[غ] *Barchester Towers*

[ف] *Framley Parsonage*

[ق] Broad Church : طائفة من أتباع الكنيسة الأنگليكانية لا تتشدَّد في الطقوس والتفاصيل المذهبية.

[ك] Evangelicals : يتشدَّد هؤلاء في تعاليم الأناجيل ويعتقدون بصحة كل ما ورد فيها وبأن الخلاص لا يأتي إلا من خلال تجدُّد الإيمان .

وبين حزبي التوري و الوگز . وإن صحّ لنا القول إن للرواية ذات التقاليد الثابتة بلدًا خاصًا بها فإن ترولوپ هو أحد سادة ذلك البلد . ففي رواية **الدكتور ثورن**[ل] (١٨٥٨) يوصف فرانك گرِشَم ، الوريث الشاب المنتمي إلى الحزب التوري ، بأنه "گرِشَم أبًا عن جدّ" ، وأنه ينتمي إلى عائلة "اتسمت بالوسامة منذ زمن بعيد في القدم" . وهو "الذي سيكون بطلنا الشابّ ، وهو الذي سيقوم بدور العاشق ، وسيمرّ بالمصاعب والمحن". ثم يضيف الراوي قوله : "وهو سينجح في بعضها وسيفشل في بعضها الآخر"[٢١]. والشغل الشاغل للرواية هو التزاوج ما بين العائلات . ومن نافلة القول أن فرانك يقع في غرام امرأة يمكنها أن تنقذ عائلته من الإفلاس وينتهي الأمر بأن يتزوجها فعلاً .

تضمّ روايات جورج إلْيَتْ نصيبها من الشخصيات الإنگليزية التقليدية من الجنسين ، ومن الحبكات المبنية على الهوية الخفية وعلى أسرار تتصل بالميراث . ولكن إلْيَتْ حاولت منذ بداية حياتها الأدبية أن توسع دائرة الرواية الاجتماعية بحيث تتجاوز حدود "أراضي العائلة" لتصل إلى قرى أواسط البلاد وأسواقها التي ولد فيها سارد آخر كتبها **انطباعات ثيوفراستس سچ**[م] (١٨٧٩)[٢٢]. وقد ظلت إلْيَتْ منذ كتاب **مشاهد من حياة سلك الرهبان**[ن] (١٨٥٨) فصاعدًا تلفت الانتباه إلى أن شخصياتِ كُتُبها عادية وأنها تنتمي إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا ، إذ إن "هناك ما يثير الشجن في كونهم غير مهمّين"[٢٣]. واكتشاف التعقيد في البساطة هذا هو جزء من التحوّل الديمقراطي في الرواية الإنگليزية ، وهو تحوّل أسهمت فيه جورج إلْيَتْ إسهامًا مهمًّا . ولكن هذا التحوّل هو من صفات الأعمال الرعوية الأدبية التقليدية . وقد وصلت جورج إلْيَتْ أقرب ما وصلت إلى العمل الرعوي في رواية **آدم بيد** ،

---

[ل] *Doctor Thorne*
[م] *Impressions of Theophrastus Such*
[ن] *Scenes of Clerical Life*

وفي **سايلَس مارنَر*** (١٨٦١) ، وهذه حكاية قصيرة تعود أصولها إلى قصة أيّوب كما هو الحال مع رواية لترولوپ(٢٤).

يتعرّض القسّ سپتمس هاردنغ ، وهو شخص متواضع أرمل لا يؤذي أحدًا في رواية ترولوپ إلى نقدٍ شديد في الصحف الوطنية لأنه يعمل قيّمًا لمستشفى هايْرم ، وهو مؤسسة خيرية أسست لمنفعة الفقراء ، ولأن وظيفته تلك تدرّ عليه دخلاً يعيش به عيشة مريحة . فيستقيل من عمله رغم أن مؤيديه في سلك الكهنوت يريدونه أن يقاوم على غرار المعزّين الكاذبين في قصة أيوب ويجد صهره رئيس الشمامسة گرانتلي الذي تهمُّه أمور الدنيا أكثر مما تهمُّه أمور الآخرة ، أن وداعته كفيلة بأن تجعل "صبر أيوب ينفد" (١٦١) كما لو أن گرانتلي وليس هاردنغ هو أيّوب . وفي النهاية يعود هاردنغ إلى قدرٍ من الكفاية بفضل وظيفة أخرى تدرّ عليه دخلاً مناسبًا من أبرشية القديس كَثْبِرْت الصغيرة التي تتكون من بيوت قليلة تقع قرب الكاتدرائية . وهناك في عوارض سقف كنيسة القديس كَثْبِرْت ميزابان على جانبي الكنيسة نحتا على شكل "شيطانين وملاك في جانب وملاكين وشيطان على الجانب الآخر" (١٨٣) . ويشير هذان الميزابان إلى التناظر في حبكة ترولوپ وإلى الصراع الذي بدأت به قصة أيوب بين الله والشيطان .

يفقد هاردنغ في نهاية **القيِّم** جانبًا من مكانته من حيث الثروة المادية ، ولكن ثروته الروحية تزداد . ويعوّض وصول اللقيطة إيي سايلَس مارنَر النساج الذي يعيش وحيدًا في كوخه عما سُرِق منه من نقود ذهبية على نحو يماثل ما يحصل في رواية ترولوپ . ويخفّف الحبُّ البريء الذي تشعر به فتاة صغيرة السنّ في كلتا الروايتين من ملامح القصة الأيّوبية ويقود إلى تصالح البطل مع أعدائه . فابنة هاردنغ تشاطره آلامه ولكنها تتزوّج في النهاية من المصلح البيوريتاني الذي كان

---

* *Silas Marner*

وراء الحملة الصحفية ضد وظيفة القيّم التي كان يشغلها . أما إبي فتظل مع سايلَس إلى أن تتزوّج رغم محاولة گدفري كاس ، الجنتلمان الذي يملك مزرعة في البلدة، ادّعاء أبوّته لها .

يصوّر ترولوب مدينة بارچستر في رواية **القيّم** على أنها مدينة معاصرة ، أما رواية **سايلَس مارنَر** فتعود إلى خمسين سنة سابقة "في السهل الأوسط الغني لما يسرّنا أن ندعوه إنگلترة السعيدة"[٢٥]. ويعبق الهواء "برائحة مأكولات عيد الميلاد" (١١٩) ، وتجد إبي مأوى لها في بيت سايلَس ليلة رأس السنة . ومما يزيد من رعوية الرواية أنها مثال على قصص عيد الميلاد التي كانت تكتب في العصر الفكتوري . ويسير سايلَس على عكس تيار التاريخ واتّجاه حركة السكّان إبّان الثورة الصناعية[٢٦] فيهرب من المدينة الكبيرة "بما فيها من طاقة صناعية وحمية بيوريتانية" (٣٣) . ويأتي إلى قرية راڤلو بعد أن تطرده جماعته المنشقّة على الكنيسة الأنگليكانية ظلمًا من لانتِرن يارْد ، "مدينة الدمار" (٢٠٧) ، وذلك للبحث عن لقمة العيش بالعمل نسّاجًا على نول تقليدي . وكانت هذه المهنة قد اختفت خلال نصف القرن الذي يفصل بين زمن أحداث الرواية وزمن كتابتها . وسرعان ما يتحول هناك إلى معتكِفٍ بخيلٍ لا يتّصل بجيرانه بسبب مهنته وبسبب اعتقاده "البيوريتاني" الراسخ بالاستقلال والاكتفاء الذاتي .

كان الربّ في لانتِرن يارْد قاسيًا "لا يرأف بعباده" (٢٢) . أما راڤلو فهي قرية ظلامٍ فكري أو روحي لا تعرف الكثير غير عبادة "آلهة الموقد" (٢٢١) . أما أنّها مكان يسوده الظلام الروحيّ فأمر تؤكده مشاهدها الليلية التي أبدعت المؤلفة في تصويرها ، كما في مشهد رقصة ليلة رأس السنة ، والأمسية في حانة القرية ، والمشهد الذي يَلْمَح فيه سايلَس وهو يعبد ذهبه في ضوء نيران الموقد . ومع ذلك فإن راڤلو تتمتع بالانتعاش الاقتصادي السائد في "إنگلترة السعيدة" ، وتؤدّي أراضيها الخصبة ووفرة عطائها إلى أن يسود بين أهاليها الشعور بالجيرة الطيبة ، وبأن

لديهم ما يزيد عن حاجتهم ليتصدقوا به (٢٢) . أما سايْلَس البيوريتاني فإنه عندما يزيد لديه شيء فإنه يكنزه لنفسه إلى أن يُسرق ما اكتنزه من مال . ولقد يعترض معترض بالقول إن قصته ليست أيوبية حقيقية لأنه يفقد الإيمان الذي كان لديه في لانْترن يارْد وأخذ يعبد "آلهة موقده الوثنية ، وهي الآلهة المتمثلة أولاً بذهبه ثم بإيبي. لكنه يعود بفضل إيبي إلى الانضمام إلى مجتمع القرية ويستعيد ذهبه ويتعلم فضيلة الإحسان المسيحية . ولا تتحدَّث عن تجارب الفقراء الحقيقية في هذه المنطقة الريفية التي صوّرت تصويرًا غير واقعي إلاّ التجارب المؤلمة التي تمرّ بها زوجةُ گدفْري كاس التي تخلّى عنها زوجها وابنتُه غيرُ المرغوب فيها .

## لومْشَر والمزاج البيوريتاني

لم تكن رواية **سايْلَس مارنَر** ، شأنها في ذلك شأن رواية **رومولا**[٩] (١٨٦٣)، روايتها التاريخية التي تقع أحداثها في القرن الخامس عشر في فلورنسة ، إلا انحرافًا عن التيار الرئيس في فن جورج إلْيَتْ القصصي ابتداءً بكتاب **مشاهد من حياة سلك الرهبان** إلى **مدِلْمارْچ** . فرواياتها المهمة تلتزم بالبرنامج الذي أخذته على عاتقها ، وهو الواقعية الهادفة ، الذي وضعته في مقالتها المعنونة "التاريخ الطبيعي للحياة الألمانية" (١٨٥٦) . وقد هاجمت في هذه المقالة روايات دِكِنْز لما تتضمنه من رسم كاريكاتيري لفقراء المدن يتصف بالرومانسية والميلودرامية . واتهمت المفكرين الاجتماعيين بتنميط الطبقة العاملة التي يدافعون عن مصالحها . أما واجب الروائي فهو أن يصوّر "الناس كما هم"، لا أن يرسم صورة مثالية أو مشوّهة لهم ، بحيث تتّسع مشاعر القارئ لتشمل المصاعب التي يعاني منها الفقراء[٢٧]. ولذا فإن القارئ الذي تتوجه له إلْيَتْ ضمنًا هو قارئ متفتح الذهن ، على دراية

---

[٩] *Romola*

بشؤون مجتمعه ، ينتمي إلى الطبقة الوسطى . وإذا ما ترك القرّاء دون إرشاد فإنهم سيبقون في أغلب الظن في وضعهم الأصليّ المتّسم بالأنانية (الفردية أو الطبقية) . وعلى الروائي أن يطوّر إحساسهم الأخلاقي لتوجيههم نحو الإيثار . وتفهُّمُ الآخرين كما نتفهَّم الشخصيات الروائية (فيما ترى إلْيُتْ) يعني ضمنًا التعاطف معهم والاهتمام بمصيرهم .

على أن توسيع المشاعر ليس مجرد واجب خارجي مفروض على الروائي، بل هو أمر تدخله إلْيُتْ في نسيج أسلوبها الروائي . فالسارد العليم الذي تستخدمه لسرد رواياتها ينتقل من شخص إلى آخر أو من فئة اجتماعية إلى أخرى مسجّلاً حديثهم الخاص ومسترقًا السمع لما يقوله بعضهم عن بعضهم الآخر . والتطوّر الأخلاقي الفردي يقاس على مقياس يبدأ من الإثرة وينتهي بالإيثار ، وهذا يجعل اللحظات المشحونة بأعنف درجات الصراع النفسي في رواياتها هي اللحظات التي تتسع فيها مشاعر الشخصيات اتساعًا غير متوقَّع . ويحصل ذلك عادة عبر التواصل الصامت الذي يجري بلقاء النظرات بين شخصين(٢٨). وهذه النظرات المتبادلة في رواياتها تتباين تباينًا عظيمًا من حيث الصراحة والحدّة ، وتتراوح ما بين النظرات المتقلّبة ، والمتخفية ، والسطحية ، وبين النظرات المشحونة بالعاطفة العميقة والمباشرة . وتقع في أعلى هذا المقياس النظرات المتبادلة بين المعلّم الروحي والشخصية التي تتخذ موقف التلميذ المتواضع الساعى للتعلُّم . ولا ينتمي المعلم والمتعلم في العادة إلى الجنس نفسه، بحيث يكون المشهد مشهدًا يتحوّل فيه الجنس الرومانسي المعتاد إلى شيء روحاني . أي إن ما يحصل هو نوع من الغواية الروحية .

تودّي شخصية رجل الدين أو المرشد الديني دورًا مهمًا في روايات إلْيُتْ رغم أن معظم رجال الدين عندها بعيدون عن الإيثار الذي اتخذته مثالاً . وربما كانت أقدم الشخصيات القادرة على توسيع دائرة المشاركة العاطفية هي شخصية

الواعظ الإنجيلي السيد ترايَن في قصة "توبة جين" ، وهي أطول القصص الثلاث التي تتكوّن منها كتاب **مشاهد من حياة سلك الرهبان** . فالمجتمع الريفي الأنگليكاني ينظر إلى ترايَن وكأنه مهووس متزمّت ، ولكنه قادر على مساعدة جانِتْ دِمپستر على التصالح مع زوجها القاسي في فترة احتضاره . وقد تمكّن هذا القسّ الإنجيلي من التحوّل من الواعظ البيوريتاني إلى المرشد والشافي ، إلى رجلٍ يمكن أن تلهم قدرتُه على المشاركة العاطفية قدرةً مشابهة لدى الآخرين . والدَّور الذي يؤدّيه هو صورة للدور الذي ينبغي أن يؤدّيه كاتب الرواية عند إلْيُتْ . وتضمُّ سلسلة الشخصيات التي تَبِعَت ترايَن في روايات إلْيُتْ كلاً من داينا مورِس ، الواعظة المثودية في رواية **آدم بيد** ، والقسّ المستقلّ* روفس لاين ، والراديكالي فيلكس هولت الذي أخذه هذا القسّ تحت جناحه ، ودوروثيا في رواية **مِدِلمارْچ** التي تزوجت من قسٍّ يصعب أن يحبَّه أحد .

وبيت المزرعة هو مركز رواية **آدم بيد** ، أوّل رواية طويلة لجورج إلْيُتْ ، وليس البيت الريفي . وكان هذا بحدّ ذاته تحولاً بعيد الأثر في الرواية الإنگليزية . وآل پويْزر أدنى على السلم الاجتماعي بكثير من آل إيرْنْشو في رواية **مرتفعات وذرنغ** . ويجتمع في مطبخ المزرعة كلٌّ من داينا مورس ، وهي عاملة مطحنةٍ سابقة تحوّلت إلى واعظة ، وهتي سورِل الأمّية الجاهلة . وكونُ هتي "لم تقرأ رواية" في حياتها يعني أنها لا تفهم معنى الاهتمام الذي يبديه نحوها الضابط الشابّ آرثر دَنيثورْن[٢٩]. وتصفها إلْيُتْ بلا هوادة بأنها "كائن تافه" وبأنها تفتقر إلى غريزة الأمومة ، ولا تعني "أفراح الأجيال السابقة وأتراحها" شيئًا لها (٣٤٠ ، ٢٨٤) . أما آل پويْزر من هيْسْلوپ فيفلحون الأرض العائدة لآل دَنيثورْن باستئجارها ، وينظرون إلى المالكين وهم يمرّون على صهوات جيادهم وكأنهم آلهة على شكل

---

* أي ينتمي إلى طائفة دينية تؤمن بضرورة استقلال جماعة المؤمنين في أي منطقة من المناطق في إدارة شؤونها .

بشر (٨٠) . أما داينا فتتحدَّث عن الأغنياء والفقراء بقولها إنهم سواسية "لأن حبّ الربّ يحيل الفقر إلى غنى" حسبما تقول في موعظتها في ساحة القرية (٣١) . وتعود نظرتها الداعية للمساواة من تجربتها عندما كانت تعمل في الطاحونة ، وقد تحولّت إلى المذهب المثودي لأنه مذهب الفقراء . وهي تعارض ما يبديه الفلاّحون من خضوعٍ مزروعٍ فيهم ، إذ كما يقول مارتن بويْزر : "لا يتحوّل إلى المذهب المثودي إلاّ المهنيّون ؛ أما المزارعون فلا يصابون بذلك الداء" (١٩٠) .

ولكن داينا كما مرّ بنا ظاهرة تاريخية شاذة في رواية كتبت بعد ما يقرب من ستين سنة من منع الكنيسة المثودية النساء من الوعظ ، وهي ترتدي ملابس من زيٍّ تنتمي بساطتُه إلى الماضي البعيد ، ولا بدّ أنها بدت لقرّاء العصر الفكتوري شخصية من شخصيات الماضي مثل ساحرات القرن السابع عشر . كذلك فإن آرثر دَنيثورْن ، الذي يمثّل شخصية الفارس الشرير ، شخصية نمطية مما نجده في الروايات . والناس يحبّونه بصفته وريثًا لضيعة ، ولما يتَّصف به من كرم ، ولما يرويه من نكات ، و"لسلوكه الذي يخلو من التكلّف" (٨٦) . وبما أنه ضابط في الجيش ومن هواة الرياضة فإنه يشعر بأنه "بطل مقدام" في سيره نحو الاصطبل (١٢٤) . وهو في البداية ينال احترام من هم أدنى منه في الطبقة الاجتماعية من أمثال النجار آدم بيد . ولكن آرثر ليس بطلاً في نهاية المطاف إلاّ في نظر نفسه هو . وهو يودّ أن يكون "مثال الجنتلمان الإنگليزي" ، ولكن عيبه المأساوي هو "اعتماده على فضائله الشخصية" و"ثقته بأن أخطاءه هي كلها من النوع الكريم" (١٢٤ – ١٢٥) . وهو يعتقد بأن رصيده في البنك الأخلاقي لن ينفد شأنه شأن الدَّخل الذي يستمتع به دون أن يكسبه بعرق جبينه . وليس آرثر زير نساء قاسي القلب ، ولكنه لا يقاوم الإغراء عندما يعترض طريقه .

يتضح إذن أن رواية **آدم بيد** تضمُّ ممثِّلين للمزاجين الخاصين بالفرسان والبيوريتانيين . ولكنها ليست رواية حبّ بين فارس وبيوريتانية . فبدلاً من أن تبدي

هتي سورِل أي قدر من الممانعة فإنها ضحية تتعاون مع الشخص الذي يسعى للإيقاع بها . وهي ليست مجرّد واحدة من الوثنيين الريفيين الذي صوّرهم جورج إلْيُتْ ، بل هي فتاة قاسية ، أنانية ، تتصرف كأنها أقرب إلى الحيوان الجنسي منها إلى الكائن البشري المتحضِّر . وهي لا تكتسب قدرًا من التعاطف مع الآخرين إلاّ بعد أن تتخلى عن طفلتها لتموت .

هناك في مقابل مطبخ المزرعة العائد لآل پويْزر بيت عائلة بيد . فقد كان أبو آدم بيد ، مثل أبي هتي ، سكّيرًا لا نفع منه . بينما يبذل آدم كل ما بوسعه لتحسين نفسه ويعتبر العمل عبادة . أما من الناحية المذهبية فهو من أتباع الكنيسة الأنگليكانية المتحرِّرة وليس پيوريتانيًا . ولكن تطوّره في الرواية يصوّر الخصائص التي يدعوها ج. ر. غرين بالمزاج البيوريتاني . وهذا هو الذي يؤهله للزواج من داينا بعد أن يمرّ غرامُه بهتي بجميع مراحله المؤلمة . وعندما يصبح هو مدير أملاك آرثر دَنيثورْن فإنه يمارس استقلاليته وشعوره بالمساواة بالوقوف ضد صاحب الملك جسمانيًا وأخلاقيًا . فهو يقول لآرثر عن هتي "إنها أغلى من كل شيء باستثناء ضميري وسمعتي" (٣٠٧) . وهذان الاستثناءان يدلاّن على وجود تحرُّر پيوريتاني فيه . وعقليته هي "عقلية تتصف بالتقوى" حتى ولو أنه "يضيق ذرعًا بعبارات التقوى" وأن رِقّته (بعبارة إليُت) "قريبة جدًّا مما يقدّس" (٣٩٢) . وارتباطه بالعائلة يجد أفضل تعبير عنه في الحبّ الذي يبديه لأمه المتسلّطة ، وهذه علاقة تشبه علاقة پول بالسيدة موريل في رواية **أبناء وعشاق** (١٩١٣) للكاتب د. ه. لورنس .

تنتهي رواية **آدم بيد** كما تنتهي رواية **سايْلَس مارنَر** بعودة تدريجية للوئام لمجتمع ريفي عانى من الخصام . إذ يبعد كلٌّ من آرثر وهتي إلى أقاصي الإمبراطورية : آرثر ، الضابط في الجيش النظامي ، إلى موقع فيما وراء البحار ، وهتي ، قاتلة الطفلة التي أوقف تنفيذ الحكم فيها ، بالنفي إلى ما وراء البحار . أما

داينا فتبقى في هَيْسلوپ زوجةً وأمًّا لأنها ما عاد بإمكانها ممارسة رسالتها واعظةً. وتوصي السيدة بيد كنّتها بابنها خيرًا قائلة لها إنه قد يكون من الأفضل لها ألا يكون زوجها مثلها في كل شيء (٤٩٤) . ويعيش الزوجان في الجزء الأعظم من الرواية كأنهما ضدّان بالفعل: دانيا واقفة حياتها لرسالتها وآدم سعيدًا بأن يكون عاملاً يتقن عمله . ولكنهما يتحوّلان بعد الاتفاق على الزواج إلى وحدة واحدة مثلما أصبح ريف إنگلترة المنقسم وحدة واحدة. والرواية ، كما يدلّ العنوان ، هي قصة آدم – إذ يدّعي الراوي أنه سمعها منه عندما تقدم في السن . ويعيد آدم النظام الريفي التقليدي بأن يسامح غريمه في حبّ هتي . ولقد يكون آرثر دَنيثورْن قد بدّد رأسماله الأخلاقي ، ولكنه يبقى مالك الريف .

والفرق بين رواية **آدم بيد** وروايات إلْيُتْ المتأخّرة هو أنها تنتهي رغم دعمها للمزاج البيوريتاني بالانسحاب إلى الحياة الخاصة . فآرثر يتخلّى عن طموحه في أن يصبح نائبًا في البرلمان ، وتتوقف داينا عن آداء رسالتها التبشيرية . وتصبح حياة شخصيات الرواية مثار اهتمام الجيران فقط . أما في رواية **فيلكس هولت** فقد قالت إلْيُتْ : "ليس ثمة من حياة خاصة لم تشكّلها الحياة العامة" (٤٣) ، ويحاول أبطال رواياتها اللاحقة ، ولا سيما **فيلكس هولت** و **دانْيِل ديروندا** ، أن يؤثروا في الحياة العامة بدورهم . فدوروثيا في **مِدِلْمارْچ** تتزوّج كازوبون لأنها تظن أنها قادرة على أن تساعده في إكمال عمل فكري متميّز . وإحساس هذه الشخصيات "بالواجب" (وهو إحساس "ملحٌّ مطلق") هو الذي يجبرهم على التصرف تصرُّفات تربك التوقّعات وتتسبّب في الإخلال باستقرار المجتمع الإقليمي التقليدي .

لكن إذا ما أعدنا مقولة إلْيُتْ الخاصة بالحياة العامة والخاصة في رواية **فيلكس هولت** إلى سياقها المباشر فإننا سنجد أن المقولة لا تتناول العلاقات الاجتماعية والتاريخية الواسعة بل تتناول أعمالاً قذرة بذاتها في الماضي . وتقوم كلٌّ من **فيلكس هولت** و**مِدِلْمارْچ** على حبكةٍ معقّدة مصطنعة تتضمّن قدرًا من

الهوية المجهولة والجرائم الصغيرة . وتتضمَّن كل منهما نظرة نقدية للتطورات السياسية في عقد الثلاثينات من القرن التاسع عشر إلى جانب آثار محلية للتاريخ القومي . فقرار هارولد تْرانسم لخوض المعركة الانتخابية بصفته مرشّحًا راديكاليًا في رواية **فيلكس هولت** يعقّد الصراع المعتاد بين الوگز والتّوريز . ويتحدّى القسّ المنشقّ روفس لايْن ندّه الأنگليكاني في أثناء الحملة الانتخابية لأن يواجهه في مناظرة عامة عن "بنية الكنيسة" . وهكذا تكون النتيجة رواية أفكار تقتفي أثر دزْرَيلي وذلك في أنها تحاول تناول جدلٍ عامٍ يتجاوز حدود فن القصة . وقد ذهبت إلْيُتْ إلى حدّ كتابة "خطاب موجّه إلى طبقة العمال من فيلكس هولت" نشرته في **مجلة بلاكوود** سنة تقدُّم دِزْرَيلي بقانون الإصلاح الثاني .

وهارولد تْرانْسم ، وهو العائد للتوّ من الشرق الأوسط ، انتهازي سياسي يمارس الطغيان في بيته ، ويمثّل التحلُّل الأخلاقي تمثيلاً أشدّ دهاء مما صوَّرته إلْيُتْ في شخصية آرثر دَنيثورْن . لكن هارولد رجل أعمال ناجح أكثر منه وارثًا شابًا يبحث عن المتعة . وهو من "قوة الإرادة والعضلات ، ومن الثقة بالنفس والذكاء وضيق الخيال ما يسم ما يدعى بلهجة الإعجاب بالعقلية العملية" (٩٣) . أما في السياسة فإن أساليبه في شن الحملة الانتخابية تتعارض تعارضًا صارخًا مع راديكالية روفس لايْن وفيلكس هولت القائمة على المبادئ ، حيث يمثّل هذان الأخيران الصيغتين القديمة والجديدة من المزاج البيوريتاني . فلايْن ، وهو 'بيوريتاني من النوع القديم" (٤٩) ، واعظ يتقعَّر في الكلام ، ولكنه شخص يستدعي الحبّ والاحترام . وابنته من زوجته تتجاهل آراءه الدينية وترفض الانضمام إلى رعية الكنيسة ، وتُبدي إعجابًا شديدًا بالشاعر بايرن . ولكنها في الوقت نفسه بطلة من بطلات جورج إلْيُتْ المعهودات من حيث أنها – بكلمات الناقد لزلي ستيفن – "امرأة بحاجة إلى من يصغي لاعترافاتها"(٣٠).

أما فيلكس هولت فيحيا حياة الزهد والاستقامة البيوريتانية رغم أنه زعيم سياسي وليس زعيمًا دينيًا . وهو يعمل ساعاتيًا لإعالة أمه بعد ترمّلها لأنه يرفض الاستفادة من تجارة أبيه القائمة على بيع حبوب الدواء لأنه يعتبرها قائمة على الاحتيال . وفيلكس الذي أدّى استقلاله الروحي إلى احتقار "الازدهار الجديد الذي حققه "منشقون" [عن الكنيسة الأنگليكانية] (٤٥) هو واحدٌ ممن دعاهم جورج گسنغ فيما بعد "باللامنتمين إلى أيٍ من الطبقات الاجتماعية" . فجورج إلْيُتْ تصوّره في أحد المواضع وهو يخاطب اجتماعًا سياسيًا إلى جانب عضو في إحدى النقابات العمالية ، هو مثال نمطي للبروليتاري الذي تبدو عليه "الفذلكة وحب التعبير الجارح عن شعوره نحو ما يكره" . أما فيلكس فتبدو عليه "علائم الإنسان المثقف المتمثّلة في عادة الاستغراق في التأمل والابتعاد عن الأهواء والرغبات الشخصية" (٢٤٧) . إنه من أولئك "المثقفين" الذين سيتحدث عنهم ماثيو آرنولد بعد وقت قصير في كتابه **الثقافة والفوضى**[ii] (١٨٦٩) . ومن الصعب القول فيما إذا كانت عبارة "الإنسان المثقف" عند إلْيُتْ ، كانت لها قبل ظهور كتاب **الثقافة والفوضى** تلك الرنّة الإستعلائية التي التصقت بها فيما بعد . لكن ما يستدعي الانتباه هو أن "عادة الاستغراق في التأمّل" كانت في أوقات مضت من علائم التديُّن ؛ وهذا يعني أن القيمة التي أضيفت للثقافة هي جزء من عملية صبغ الدين بصبغة دنيوية . وكان فيلكس قد قال لإستر إنه ينوي أن يصبح "داعية من نوع جديد ، داعية صادقًا إن أمكن ، يقول للناس إنهم عُمْيٌ وحمقى ، من دون أن يتملّقهم أو يستغلّهم" (٢٢٣) . وهنا تشبه رسالة "الداعية الصادق" رسالة "الواعظ الأصولي" من كل النواحي باستثناء الرجوع إلى العقل بدلاً من الرجوع إلى الكتاب المقدّس . يقول الواعظ للناس إنهم خاطئون يائسون ؛ أما فيلكس فرسالته أقسى لأنها تقول لهم إنهم جاهلون أفظاظ لا يستحقّون أن يعطى لهم حقُّ التصويت . أما روفس لايُن ، وهو

---

[ii] *Culture and Anarchy*

الذي لا يملّ من الدعوة إلى إعطاء حقّ التصويت للجميع فهو أشدّ إيمانًا بالديمقراطية من فيلكس الذي سيصبح صهره فيما بعد .

والظاهر أن الخطب التي يلقيها فيلكس على مسامع العمّال لا تؤدّي إلى نتائج عملية رغم أنه يزرع "ثورة داخلية" (٣٨٨) في إستر لايُن . وهو يسجن بعد إجراء محاولة فاشلة للسيطرة على حشدٍ راديكالي يوم الانتخابات . وفي النهاية يغادر هو وإستر وروفس مقاطعة لومشر إلى مدينة صناعية لا يُذكَرُ اسمُها بعد أن ترفض إستر ثروة ترانْسم التي يتبيَّن أنها هي وريثتها الشرعية . وهذه النهاية ، حسب كلمات أحد النقّاد ، تجمع "متعة السرد الخاصة بالتغيّر الظاهري مع الشعور بالرضا الذي يسبّبه استقرار الأمور" لأن لومشر تبقى تحت سيطرة الحزب التوري بعد مغادرة الشخصيات الرئيسة في الرواية(٣١). وقبل أن تبدأ حياتهم الجديدة في مستقرّهم الجديد يتزوّج فيلكس من إستر في الكنيسة الأنگليكانية المحلية في عرضٍ لا يصدّق لكرم الطبقة الحاكمة وللتضامن القومي . إذ يقول الراوي إن "الناس جميعًا في تلك الأيام كانوا يتزوّجون في كنيسة الأبرشية" (٣٩٧) رغم أن فيلكس وإستر ما كان عليهما أن ينتظرا أكثر من سنتين أو ثلاث حتى يسنّ قانون الزيجات المدنية في سنة ١٩٣٧ . إذ يتوقّع منهما بعد سنّ ذلك القانون أن يتزوّجا في كنيسة روفس لايُن . ولكن بما أن الزواج كان زواجًا أنگليكانيًا فقد "ذهب حتى كبار القوم من أمثال السير مكسيمس [ديباري] وعائلته إلى الكنيسة للنظر إلى العروس التي تخلّت عن الثروة واختارت أن تكون زوجة رجل قال إنه ينوي أن يبقى فقيرًا على الدوام" (٣٩٧) . ولربما كانت مشاعر آل ديباري (وهم ممثلو الحزب التوري المحلّيون) ستختلف لو أن الساعاتي السابق قال إنه ينوي أن يصبح غنيًّا .

لكن لا **مِدِلْمارْچ** ولا **دانيل ديروندا** تنتهي نهاية تذكرنا بنهايات **قصص الجنيات** كنهاية **فيلكس هولت** . فرواية **مِدِلْمارْچ** من الروايات الفكتورية الكلاسيكية المهمة ،

ولكنها أيضًا – كما يقول عنوانها الفرعي – "دراسة للحياة في الأقاليم" – الأقاليم ذات المستوى الاجتماعي العالي وبعقلية أقرب إلى عقلية تْرولوپ منها إلى روايات إلْيُتْ المبكّرة . وقد جعلت المؤلّفة كلاً من هَيسْلوپ وتْربي ماكْنا في **فيلكس هولت** أوضح في تضاريسهما من مدينة مِدِلْمارْچ والريف المحيط بها . وتركز على طبقة السادة ورجال الدين والطبقة الوسطى التي تعيش في المدينة ، وتضمُّ شخصيات الرواية أطبّاء، وصناعيًا ، ومصرفيًا ، ووكيل أراض . والرقّة البيوريتانية تمثلها دوروثيا بْرُك التي تسعى سعيًا فاشلاً لكي ينجح زواجها من كازوبون ، القسّ الذي تبلَّدت أحاسيسه ، والباحث الذي جفَّت منابع إلهامه . أما زوجها الثاني فسيكون وِلْ لادسلو ، الذي يرى فيه كازوبون وغدًا لا مبدأ له ، وهو قريب له فيه شيء من صفات الفرسان . أما المصرفي نِكُلَسْ بُلْسترود فقد سار في ما اعتبرته إلْيُتْ المسار المعتاد لرجل الأعمال الذي لا يتبع الكنيسة الأنگليكانية . وهو يبدأ حياته كالفتيا ً منشقًّا عن الكنيسة ولكنه يدعم مركزه في مِدِلْمارْچ بالانضمام إلى الكنيسة الأنگليكانية وتأييد جناحها الإنجيلي المتشدّد(٣٢). ونحن نراه في الرواية وهو يحاول تعيين مرشح إنجيلي في وظيفة قسّ المستشفى ، ولكنه يفتضح أمره في النهاية ويتبين أنه كاذب منافق ، ويضطر لمغادرة مِدِلْمارْچ . ولكن إذا كانت الحياة الريفية لا مكان فيها لمثل هذه الاستقامة البيوريتانية الزائفة فإن بقية الشخصيات الرئيسة – لدگيت الطبيب ودوروثيا ولادسلو – يشبهونه في أنهم يبحثون عن حظوظهم في مكان آخر . ولكلٍّ من كازوبون ولدگيت ولادسلو طموحه الفكري الذي يتطلَّع من خلاله إلى ما وراء لومشر ، بينما يستعمل الراوي أسلوبًا أقرب إلى الاستهانة بفَرْدِ قنسي ابن الصناعي الذي ينسجم تمام الانسجام مع حياة الأقاليم . والحياة الإقليمية في **مِدِلْمارْچ** ، شأنها شأن الحياة الإقليمية في **الطاحونة الواقعة على نهر الفْلَسّ** ، لا تستطيع الهرب من وصمة ضيق الأفق الإقليمية[ببب] .

[ببب] الكلمة الأصلية هنا هي provinicial وهي صفة من province . والصفة تحمل أحيانًا معنى الغلظة وضيق الأفق كما يشير المؤلف .

## حجّاجٌ ووعّاظ : ثومَس هارْدي

هارْدي هو أشدّ الروائيين الإنـكليز تصميمًا على تصوير الحياة الإقليمية . فهو لا يعتبر نفسه روائيًا يروي قصصًا عن إنكلترة بل روائيًا يروي قصصًا عن "وِسِكْس" – وهذه مقاطعة لا تنتمي إلى مملكة السكسون القديمة بقدر انتمائها إلى العالم الروائي الذي "لا وجود له في أي بقعة من العالم إلاّ في رواياتي"(٣٣) ، كما قال هارْدي عن كْرائِستْمِنسْتر في رواية **جود المجهول**تت (١٨٩٦) . ومقاطعة وِسِكْس هذه مقاطعة ريفية ، تتمسّك بالعادات القديمة المتوارثة ، وتملأها المواقع المعزولة مثل إگدن هيث والغابات المحيطة بهِنْتُك التي يبدو للوهلة الأولى أن القرن التاسع عشر لم يلمسها . وكثيرًا ما يلمح هارْدي إلى أن سكّان وِسِكْس يمثّلون الطبيعة البشرية الأساسية بحيث تحصل فيما بينهم "صراعاتٌ ذات روعة ووحدة تشبه ما نجده في مسرحيات سوفوكْليس"(٣٤). ولكنهم معزولون جغرافيًا أيضًا ولا يكادون يعرفون شيئًا عمّا يقع وراء حدود وِسِكْس . وبينما يتجاوز عالم الطبيعة عند هارْدي حدود المكان ومحليّته – "فحدوده المكانية هي حدود الكون وحدوده الزمانية هو امتداد التاريخ"(٣٥) – فإن الشخصيات ذات الطموح لديه لا ترى في الأمّة أو العاصمة حلبة تتحقق فيها رغباتها . فتَسّ ديرْبيفيلْد وأينْجِل كْلَير ترافقان أوعية الحليب إلى محطة القطار المحلية لأن لندن هي السوق التي يُرسل وادي مصانع الألبان الكبرى منتوجاته إليها ، ولكنهما لا يخطر ببالهما أن تذهبا إلى هناك . وهناك في جود فولي "مشابه من دِكْ وِتنگتن" ، ولكن مدينة النّور هي في نظره كْرائِستْمِنسْتر (أو أوكسفرد) ، وليست لندن . وفي رواية **عودة المواطن**ثث (١٨٧٨) نجد أن المدينة التي عاش فيها كْلِم يوبْرايت والتي تشتاق يوستَيشيا للذهاب إليها هي باريس ، لا لندن .

تت *Jude the Obscure*

ثث *The Return of the Native*

ومع ذلك فإن رحلة كلٍّ من تِسّ وأينْجِل إلى المحطة وأحلام يوستَيشيا بالذهاب إلى باريس دليل على اهتمام هارْدي الدائم بحركية الحياة العصرية وانقطاعها عن جذورها . ولا تقترب أوسع رواياته انتشارًا من القصص التاريخية مثلما تفعل روايات جورج إليُتْ . وقد نجحت تِسّ في امتحان المستوى السادس من مستويات المدارس الوطنية (التي تختلف عن نظام المدارس الخاضعة للمجالس التربوية المحلية التي أنشئت بعد سنة ١٨٧٠)[cc] ، وفكرت في أن تعمل معلّمة . أما جود فقد رأى مولد حركة التعليم الجامعي المستمرّ وبدايات التعليم الجامعي على نطاق واسع . والحِرَف التقليدية في الأقاليم ليست هي دائمًا ما قد تبدو عليه . فدِگري ڤن الذي يعمل في وضع علامات صبغته الحمراء على فراء الخرفان [في رواية **عودة المواطن**] "ينتمي إلى طبقة آخذة في الانقراض في وِسِكْس ، حالاً بذلك محلّ طائر الدودو في القرن الماضي"(٣٦). لكن ڤن مزارع ميسور الحال يتّخذ مهنة الصبغ تلك لأنه يحبّ حياة التنقّل ، أي إنه ليس صبّاغًا تقليديًا . إنه أشبه بالهاوي الذي يمارس هوايته في نهاية الأسبوع في أواخر القرن العشرين ، ويحاول إعادة استعمال سكك الحديد القديمة وإحياء عصر الطاقة البخارية .

وإذا ما كان ڤن لا يقلّ حداثة (بعد أن نخترق قناعه) عن أي شخصية أخرى من شخصيات هارْدي فإن الرواية تصوّره على أنه شخص ريفي ولذلك فإنه من المهتمين اهتمامًا طبيعيًا بالأمور القديمة . فوِسِكْس الحديثة تتخلّف عن قصد ووعي عن المدن العصرية . وهذا هو السبب الذي يجعل عودة كْلِم يوبْرايت من باريس إلى إگْدن حدثًا يثير كل ذلك القدر من التوقّعات – إذ يتحدّث العمال المحليّون عن تلك العودة كأنها ذات أهمية قومية – ويجعل عودته إلى المهنة التقليدية القديمة

[cc] كان هذا المستوى يتضمّن مهارات معينة في القراءة والكتابة والحساب في المرحلة الابتدائية ما بين سن الخامسة والثالثة عشرة . انظر
http://en.wikipedia.org/wiki/Elementary_Education_Act_1870

الخاصة بقطع شجيرات الرَّتم مثيرة للقلق . فكما يقول هارْدي عن كلْم :"كان من الناحية العقلية يعيش في المستقبل الذي ستصله المنطقة ، أي إنه كان على وعي بما يفكر به الناس في المدينة المركزية في عصره" (١٩٦) . ولكنه لا يتصرف حتى نهاية الرواية تصرّف شخص أثَّرت به أفكار المدنية . أما هارْدي نفسه فمن الواضح أنه لا يشبه مفكّري العاصمة كما كانت جورج إلْيُتْ ، ولكنه ليس صيغة ريفية من كلْم . ورواياته تصوّر الصراع بين العوامل التي تشدُّ إلى الماضي وتلك التي تشدّ نحو الحداثة في الريف ، وهذا هو السياق الذي تظهر فيه البيوريتانية (التي يبدو وجودها في روايات هارْدي هامشيًّا) ظهورًا جليًا في روايتيه الأخيرتين **تس** و **جود** .

بدأ هارْدي حياته الأدبية برواية غير منشورة عنوانها **الفقير والسيدة**[ﭺﭺ] وصفها فيما بعد بقوله "إنها نقد جارف لطبقة ملاك الأراضي وطبقة النبلاء ولمجتمع لندن ولابتذال الطبقة الوسطى وللأخلاق السياسية والعائلية بوجه عام" . وكانت آراؤه في ذلك الوقت "آراء شابٍّ متحمّس لإصلاح العالم"[٣٧]. وتظهر روايتا **تس** و **جود** أن كرهه الشديد للظلم الاجتماعي لم يغادره أبدًا ، ولكن هارْدي يبقى مع ذلك روائيًا غير ذي اهتمامات سياسية خلافًا لسابقيه من كتّاب الرواية في القرن التاسع عشر . وقد بدأ نجاحه الأدبي لا مع رواية المشاكل الاجتماعية بل مع رواية تنحو إلى الإفراط في العاطفية وتصوّر الحياة الريفية تصويرًا مثاليًا ، ألا وهي رواية **تحت الشجرة الخضراء**[ﭽﭽ] (١٨٧٢) . وتبعت هذه الرواية قصة رومانس تعالج فنّ القصة هي **عينان زرقاوان**[ﺪﺪ] (١٨٧٣) – أقصد من معالجة فن القصة أن بطلة الرواية إلفريده سوانكورت هي كاتبة قصص رومانس – وفيها

---

*The Poor Man and the Lady* [ﭺﭺ]
*Under the Greenwood Tree* [ﭽﭽ]
*A Pair of Blue Eyes* [ﺪﺪ]

تقوم الأفكار السياسية المتعلقة بالطبقات على وتيرة "السكسون في مقابل النورمنديين" التي بدأها كلٌ من دِزْرَيلي وسْكُتْ . واسم إلفريده يوحي بأنه اسم سكسوني بينما يحتوي اسم "سوانكورت" على جذرين أحدهما أنگلوسكسوني والآخر نورمندي . والشخصان الرئيسان اللذان يتودّدان لإلفريده هما هنري نايْت ، وهو محام لندني يعمل في الصحافة ، وستيفن سْمِث ، وهو مساعد مهندس معماري كان أبوه حجّارًا بسيطًا . (وقد أعاد هارْدي النظر فيما بعد ليحذف كثيرًا من عبارات اللهجة المحلية لعائلة سْمِث) . وتقع أحداث الرواية في إنْدِلْستو ، "وهي أبرشية تقع على حدود وِسِكْس السفلى على شاطئ البحر"(٣٨). والمالك المحلّي للأرض هو اللورد لُكْسليان ، الذي يدلّ اسمه على أنه من كورنوول[نن] ، ولكن هارْدي يجعل عمال إنْدِلْستو من السكسون وليس من السلتيين . والمواجهة المركزية بين شخص اسمه سْمِث وآخر اسمه نايْت يعيد المواجهة بين السكسون والنورمنديين إعادة تكاد أن تكون حرفية . لكن أشهر إيحاء بالأصول النورمندية نجده في رواية **تس** التي تبدأ بالقسّ ترِنْغم وهو على صهوة جواده عندما يلتقي بجون ديربيفيلد ، سائق عربة النقل ، الذي نراه في تلك اللحظة ماشيًا على قدميه . ويخاطب ترِنگم ، الذي له اهتمام خاص بالتنقيب عن التاريخ القديم ، ديربيفيلد بلقب "السير جون" ويخبره بأنه ينحدر من سلالة السير پَيگن ديربرڤيل ، أحد الفرسان النورمنديين ، وبأن تلك السلالة "ساءت أحوالها في عهد أولڤر كرومْوِل ولكن ليس إلى حدّ بعيد" . فقد كافأها الملك چارلز الثاني على ولائها للملكية (١٤) . وما إن يسمع ديربيفيلد هذا الكشف عن شجرة عائلته حتى تدفعه ذكرى أصوله العائلية إلى أن يرسل في طلب حصانٍ وعربة ليتجول في شوارع القرية . وتروي بقية الرواية الكثير عن الحكاية الدموية الخاصة "بعربة آل ديربرڤيل" . ولكن هارْدي يقول في تعليق من أشدّ

---

[نن] يعتبر سكّان مقاطعة كورنوول في جنوب إنگلترة قومًا ذوي أصول سلتية لا علاقة لها بالسكسون .

تعليقاته الجانبية سخرية على تفاهة اكتشاف القسّ تْرِنگم بقوله :"هذا هو كل ما يستحق أن يقال عن الدّم النورمندي الذي لا تدعمه الأموال الفكتورية" (٢٥) .

هناك موضوع تركِّز عليه رواية هارْدي أكثر مما تركز عليه رواية جورج إلْيَتْ وهو موضوع الوثنية الذي يلمحّ إليه اسم السير پَيگَن[رر] وتاريخ عائلة ديربرڤيل، إلى جانب المقابلة بين النمطين اللذين يمثلان الفرسان والپيوريتانيين . فلربما كان أسلاف آل ديربيفيلد النورمنديين الغزاة وثنيين بمعنى العيش وفق حالة الطبيعة التي تحدّث عنها هوبْز ، وهي الحالة التي لا ينتظمها قانون ولا يردع الناس فيها رادع. وهناك ما يشير إلى أن آل ديربرڤيل المنتمين إلى العصر الفكتوري الذين اشتروا اسم العائلة كانوا يملكون التوجّهات ذاتها . لكن "الوثنية" عند هارْدي لا تزال منتشرة بين سكّان وِسِكْس. وشخصياته أقرب إلى الأرض من شخصيات أي روائي إنكليزي سابق لأنه يصوّرهم وهم يفلحون الأرض . فتَسْ مثلاً تخلط ما بين نصوص الكتاب المقدّس التي تعلمتها في المدرسة وبين "الأوهام الوثنية التي كانت سائدة بين أجدادهم القدماء" ، وهذا الخلط يراه هارْدي أمرًا عاديًا عند من يفلحون الأرض (١٢٤) . وفي رواية **أهالي الغابة**[زز] (١٨٨٧) يظهر جايلْز ونتربورن وكأنه شخص انبثق من الطبيعة ، كأنه "إله الثمر" أو "إله الغابة" ، "كأنه أخو الخريف منظرًا ورائحةً" (٣٠٥ ، ٢٣٥) . ويشير هارْدي أحيانًا إلى الطقوس والعادات الدينية السابقة للمسيحية ، كإشارته إلى "نبتة الهدال الدْرُودِيَّة" التي ظلت موجودة في الغابة البِكْر التي يجري فيها اغتصاب تِسْ . وفي أحيانٍ أخرى نجده يصف الطقوس الشعبية الدنيوية كما في موكب العقاب والتشهير[سس] في **عمدة كاستربْرِج**[شش] (١٨٨٦) .

---

[رر] Pagan = وثني

[زز] *The Woodlanders*

[سس] Skimmington ride : موكب صاخب يقصد منه السخرية من الزوج الذي حاد عن جادّة الصواب أو الزوجة .

[شش] *The Mayor of Casterbridge*

تتضمّن المجموعتان المتقابلتان من الفرسان والبيوريتانيين في روايات هارْدي دَيْمُن وايلديف وكِلم في **عودة المواطن** ، وهنچرد وفارفرَي في **عمدة كاستربْرِج** ، وفتسپيرزْ وونتربورن في **أهالي الغابة** وألِك ديربرڤيل وأيْنجِل كْلير في **تِسْ** . وصفة "البيوريتاني" في هذا السياق لا تعني الانتماء الديني بالضرورة . ففي **تِسْ** نجد ألِك وليس أيْنجِل هو الذي يصبح واعظًا بيوريتانيًا لفترة وجيزة . ونحن نصف أيْنجِل كْلير وجايلْز ونتربورن بأنهما بيوريتانيان بسبب تشدُّدهما من الناحية الجنسية في المقام الأول ، كما في حالة جايلْز الذي يرفض المبيت في بيته عندما تلجأ حبيبته گريس ملبري إليه في عز الشتاء رغم الحمّى التي يعاني منها . ومن الشخصيات المتميزة بوجه خاص في روايات هارْدي واعظ ما بعد البيوريتانية الشبيه بفيلكس هولت . فكْلِمْ يوبرايت هو حفيد قسٍّ وابن أمٍ بيوريتانية متسلّطة . وهو يعود من باريس وقد خلبته فكرة الأخوة الإنسانية إلى مجتمع إگدن المعزول ، إلى "عالم وثني يقع في آخر المعمورة" (٤١٧) ، حيث لا يذهب الكثيرون إلى الكنيسة لأن الكنيسة أبعد من اللازم . ثم يعلن كْلِمْ عن نيته إنشاء مدرسة ليلية (٤١٣) ، ويصبح "واعظًا متنقّلاً يعظ الناس في الهواء الطلق ويحاضر عن أمور لا يمكن الاعتراض عليها من الناحية الأخلاقية" في جميع مناطق وِسِكْس . "وقد ترك المعتقدات الدينية والنظم الفلسفية وشأنها لأنه وجد ما يكفي لإشغال لسانه في الأفعال والأقوال العادية لكل الناس الطيبين" (٤٢٣) . ولربما كان المثال الذي وضعه هارْدي في ذهنه هو المثال السقراطي ، ولكن تفادي كْلِمْ للمواضيع الدينية والسياسية الخلافية يدلّ على أن الوعظ بحدّ ذاته أهم عنده من الرسالة التي يودّ إبلاغها لمستمعيه .

أما خليفة كْلِمْ في الوعظ الدنيوي وإلقاء المحاضرات فهو جود فولي . ومن الأمور التي تربط بينهما عجزهما عن التخلّي عن اللغة الدينية ، ولا سيما لغة سفر أيوب . فهما يشعران بأنهما يعيشان حياة أيّوب ثانية[٣٩]. ويقتبس كْلِمْ كلامًا مباشرًا

من سفر أيّوب مرّةً واحدة على الأقل – "أبرمتُ عهدًا مع عينيَّ ، فكيف أرنو إلى عذراء ؟"[صص] (٤١٢) – ولكن جود يقتبس منه اقتباسات عديدة . ولقد توحي حياةُ كلِمْ والمواعظ التي يلقيها بإمكانية انتقاله من وثنية إكْلن هيث إلى حياة مستقبلية في الأرياف يكون فيها لاأدريًّا عقلانيًا ، كما لو أن المعتقدات المسيحية قد تمَّ تجاوزها أو أنها وضعت جانبًا . أما **رواية جود المجهول** (١٨٩٦) فلا تسمح لنا بالتوصل إلى نتيجة كهذه .

للنصوص الكتابية أهمية كبيرة في كل من **تِسْ** و **جود** ، ونجد ذلك بأجلى صوره في الاقتباس الذي يتصدَّر **جود** ، وهو الاقتباس المأخوذ من القدّيس بولس : "الحرفُ يؤدّي إلى الموت"[ضض] ، وفي عمل رسام علامات الطرق في **تِسْ** ، الذي يكتب الكلمات "وهلاكهم لا يتوانى"[طط] على خشبة مغروسة على معبر فوق سياج (٩٧) . وعندما ينظر إلى جدار قريب يبدأ بكتابة الوصية السابعة من الوصايا العشر ، ولكنه يتردد عندما يصل إلى كلمة "الزِّنى" . ويتبيَّن دفاع هارْدي عن براءة تِسْ من الناحية الأخلاقية من العنوان الفرعي للرواية – "امرأة نقيّة" – رغم أن مفهوم النقاء مُبْهَمٌ بطبعه . فقد تعني العبارة[ظظ] ما يمثل جوهر المرأة [= امرأة خالصة] ولكن نقاء الطبيعة[عع] أمر كثيرًا ما يشكّ فيه . فنحن نصادف في مرحلة مبكرة من الرواية اسم أحد الحانتين الموجودتين في بلدة مارلُت ، وهو Pure Drop [= القطرة النقيّة] الذي يشير إلى النقاء الطبيعي للماء والنقاء الاصطناعي للمشروبات المقطّرة ، ولكنه يتضمَّن أيضًا تحذيرًا من الغش[غغ].

---

[صص] ٣١ : ١ .

[ضض] الرسالة الثانية إلى مؤمني كورنثوس ٣: ٦ .

[طط] رسالة بطرس الثانية : ٢: ٣

[ظظ] بصيغتها الإنكليزية : "pure woman"

[عع] purity of nature

[غغ] غش الكحول بخلطه بسائل آخر كالماء = adulteration ، وهذه الكلمة تتصل من حيث الاشتقاق بكلمة adultery التي تعني الزنى .

يتمثّل معيار البيوريتانية المتصلّبة في رواية **تس من آل ديربرڤيل**[نف] في شخص والد أينجل كْلير ، القسّ السيد كْلير من إمِنْستر الذي نسمع اسمه لأول مرّة على لسان رسام علامات الطرق الذي يصفه بأنه "إنجيلي لا يتنازل عن رأيه" وبأنه "كالفتي متشدّد" ، وصاحب "أفكار ثابتة" (١٣٧) . وهو يعاقب أينجل عندما يتزعزع إيمانه بأن يرفض السماح له بأن يلتحق بالجامعة كأخوته . ويقع ألِك ديربرڤيل تحت تأثيره مثلما حصل لرسام العلامات ويصبح واعظًا غير مصرّح له بالوعظ . ويقول لنا هارْدي إن "حيوانية" ألِكْ "تحولت إلى تعصب ديني" وإن "وثنيّته تحوّلت إلى عقيدة القدّيس بولس عندما اعتنق أفكار الأب كْلير . ولكن ذلك كلَّه لم يكن سوى تصرُّف شاذ لرجلٍ لا يهمّه شيء يبحث عن إثارة جديدة (٣٤٤ ، ٣٦٤) . ويتميَّز السيد كْلير عن ابنيه الأكبر سنًّا اللذين يسرفان في التمسُّك بالأعراف والتقاليد هما وصديقتهما ميرسي چانت بقدرته على التعاطف مع الآخرين . ولكننا لا نظن أنه يقبل تعميد تِسْ لطفلها المريض الذي تسميه "حزن" على أنه صحيح دينيًا كما يفعل قسّ الكنيسة المتحرّرة في مارلُت . فالتعميد الذي تؤدّيه تِسْ بنفسها دليل على الصراع من أجل التوفيق بين مشاعرها الوثنية والمسيحية ، ولكنها تنحو كما ينحو ألِك وأينجل إلى التردُّد تردُّدًا يصعب التنبُّؤ به ما بين الوثنية والبيوريتانية.

تذكّرنا قصة تِسْ من بعض النواحي بقصة هتي سورل في رواية **آدم بيد** ولو أن تِسْ أمٌّ تحبُّ طفلها وأن هذا الطفل يموت ميتة طبيعية . فتِسْ ، مثل هتي ، تستطيع القول إنها كان بإمكانها الوقوف ضدّ الغواية لو أنها كانت من سيّدات المجتمع لأن السيّدات "يقرأن الروايات التي تخبرهنّ عن هذه الخدع" (١٠٠) . أي إن "نقاء" تِسْ كان يمكن الدفاع عنه لو أنها عرفت بوجود الخدع ، ولكن هذه المعرفة كانت ستؤدّي إلى الإخلال بصفة البراءة عندها . ومأساة زواجها من

---

[نف] هذه هي الترجمة الدقيقة للعنوان Tess of the d'Urbervilles ، ولكنني سأختصر العنوان إلى **تس** أو **تس ديربرڤيل** ، حسب السياق

أيْنجِل تكمن في أنها تلجأ إلى الخداع بإخفاء ماضيها . وعندما تخبره ليلة العرس باغتصاب ألِك لها فإنه يتخلّى عنها مذعورًا . ولكنه عندما يراها صباح اليوم التالي "فإنها تبدو له نقية نقاءً لا شائبة فيه . فقد ختمت الطبيعة بما تملكه من القدرة على الخداع الغريب وجهَ تِسْ بختم العذرية بحيث أنه نظر إليها نظرة المذهول" (٢٦٩). ولا شكّ في أن هارْدي كان يذكر النصّ الكتابي الذي يقول : "كلُّ شيء طاهر للطاهرين " ، ولكن إشارته إلى خداع الطبيعة ليست من قبيل المفارقة البسيطة . ففي اليوم السابق ، أي قبل اعتراف تِسْ ، يلاحظ أيْنجِل شبه تِسْ بسيدات آل ديربرڤيل اللواتي ينتمين إلى القرن السابع عشر ، واللواتي يجد صورهن معلَّقة على الجدار . وهو ينظر على نحو الخصوص إلى صورة سيدةٍ من طبقة الفرسان يوحي له ثوبها الذي يبرز الجزء الأكبر من صدرها ، كما توحي له تقاطيع وجهها الحادّة ونظرة عينها الضيقة وابتسامتها غير الصادقة "بالخداع القاسي" ( ٢٤٧) . فهل يمكن أن تكون شريكة في "الجريمة النكراء" (التي ارتكبها أحد أفراد آل ديربرڤيل الذكور) التي تكمن خلف حكاية العربة ؟ لا ينكر هارْدي الخرافة القائلة إن مصير تِسْ قد حدّدته الوراثة وأن نقاءها قد تلوّث بجريمة أجدادها الأرستقراطيين تمام الإنكار . ففي النهاية تقتل تِسْ ألِك كما كانت ستفعل إحدى النساء من أسلافها في عهد الملك چارلز الأوّل .

يرفض أيْنجِل كْلير الأسس المذهبية التي تقوم عليها الكنيسة الأنگليكانية ، ولكنه يظل محتفظًا بما يمليه عليه ضميره البيوريتاني من بحث عن الحقيقة . وهو أسير المبادئ الأخلاقية المتشدّدة التي نادى بها القدّيس پولس ، ويتبدّى ذلك بإعجابه "بالنقاء" وكرهه "للتلوُّث" (٢٥٦) . ويعود غرامه بتِسْ إلى إساءة فهمه لها بحيث نظر إليها نظرته إلى أرتِمِس أو دَميتَر الوثنيتين ولم ينظر إليها على أنها "مجدلية" تائبة (١٥٣) . وما إن يعلم بقصتها الحقيقية حتى يبدو هجره لها أمرًا كريهًا حتّى لأبيه . وفي النهاية يتخلّى ألِكْ عن الوعظ ويأتي ليحلَّ محلَّ أيْنجِل ، ويلوم تِسْ على هذا التقلُّب الروحي :

أحسست يا تِسْ منذ أن أخبرتني عن طفلك بأن مشاعري التي كانت تتدفق في مجرى بيوريتاني قوي قد وجدت طريقها إليك ، فقد فقّت باتجاهك ، وهذا أدّى إلى أن يجف المجرى الديني . والسبب هو أنت (٣٦٩ – ٣٧٠) .

لكن نفاق ألِكْ فيه عنصر واحد من الحقيقة . وهو أن المسيحية توضع على المحكّ فتفشل في رواية **تِسْ ديربرڤيل** . وهذا هو السبب الذي يجعل تِسْ وأينْجِل يذهبان إلى ستونهنج ، المعبد الذي يقال عنه إنه هيكل للأضاحي الوثنية ويجعل هارْدي يختتم الرواية بعد تنفيذ حكم الإعدام بالبطلة بسبب جريمة القتل بقوله إن "'العدالة' قد تحقّقت وإن رئيس الخالدين حسب تعبير إسخيلوس قد أنهى لعبه بتِسْ" (٤٤٦) . ولئن كانت هذه الرواية قد أحدثت بعض القلق لدى قرّائها الأوائل فإن السبب هو أن هارْدي كان يحاول أن يقول بوضوح إنه ليس ثمة من إله عادل .

ومع أن رواية **جود المجهول** أثارت اعتراضات أشدّ مما أثارته رواية **تِسْ** فإن ما وضعه هارْدي على المحكّ في هذه الرواية هو في ظاهره الوثنية الجديدة أو محاولة الذهاب إلى أبعد مما تذهب إليه المسيحية . والشخصية التي تمثل الوثنية الجديدة هي شخصية سو بْرايْدهِد ، المثقفة التي تقنع جود بالتخلّي عن تقواه المسيحية العميقة وعن نيّته في الدراسة من أجل الالتحاق بسلك الكهنوت . أما أرابِلا ، زوجة جود ، فتمثّل وثنيَّةً ريفية غريزية أقدم عهدًا . وأرابِلا هذه لا تجد ما يمنعها من الزواج من اثنين ، ولكنها عندما يموت زوجها الثاني تمرّ بفترة من التديُّن الشديد . إنها ، بعد أن أوقعت جود في حبائلها ثم عادت لتغويه ثانية ، صيغة كوميدية من ألِكْ ديربرڤيل . إذ ما إن ترى جود ثانية حتى تتخلّى عن حالة الترمّل والتقوى وتعلن ارتدادها عن الدين بأن تقذف مجموعة كتيباتها الدينية بين شجيرات السياج . ويمهّد ارتدادها هذا عن الدين في رواية تمتلئ بقدْر من التردّد الديني أكثر حتى مما في رواية **تِسْ ديربرڤيل** لعودة سو بْرايْدهِد إلى التديّن عودة تتصف بالهستيرية ونكران الذات .

لكن جود (كما تلاحظ سو) هو الذي يعرف الكتاب المقدّس معرفة وثيقة ولا يملّ من الاستشهاد به . وكان استعداد جود للتديُّن في شبابه قد تبدّى في مديحه لكْرايْستمِنستر التي يرى فيها "أورشليم السماوية"[٤٠] ولكنَّ لكْرايْستمِنستر وجهين ، أحدهما مسيحي وثانيهما وثني لأنها "قصة رومانسية كَنَسية منقوشة بالحجر" ومركز لدراسة الأدب الوثني (٤٣) . وهذا هو السبب الذي يجعل الأشباح التي يستدعيها جود عند وصوله إلى المدينة للمرة الأولى تضمّ السّاخرين من المسيحية من أمثال المؤرخ إدورد گِبن إلى جانب القساوسة الكبار . وكْرايْستمِنستر هي المصدر الذي حصلت فيه سو على تماثيل آلهة الإغريق وعلى العقلانية الڤولتيرية التي اكتسبتها من علاقة سابقة لها مع طالبٍ سابق في الجامعة . وعندما يرتّب جود لقاءه الأول بها فإن مكان اللقاء يكون عند صليب الشهداء ، ولكن سو تصرّ على المشي بعيدًا في الشارع . وعندما يدعوها جود فيما بعد للذهاب للجلوس في كاتدرائية ملچستر فإنها تفضّل محطة القطار لأن أيام الكاتدرائية قد ولّت (١٥٤) . وهي عندما تفكر في جود فإنها ترى فيه "رجلاً يسعى للخروج من متاهة" تمكّنت هي من الخروج منها (١٥٧) . غير أن الخروج من المتاهة لم يحصل لأيٍّ منهما في الحقيقة . "فلربّما لا يوجد في هذا العالم ما يكفي من الضوء لتجارب مثل تجربتنا" حسبما يقول جود . "فمن نحن لكي نظن أن بوسعنا أن نكون من الروّاد ؟" (٣٧٢) . والفشل الذي يجابه كلاً من جود وسو في تجربتهما الوثنية الجديدة المتمثلة في الحبّ دون قيود يفسَّر بالعودة إلى الوراثة المشؤومة على عادة هارْدي. كذلك يعود السبب إلى "متاهة" كْرايْستمِنستر التي لا يستطيعان نسيانها في تنقُّلهما من مدينة من مدن وِسِكس إلى أخرى بحثًا عن عمل . وعندما يحاولان الحصول على قدْر من المال في معرض كَنِتْبْرِجْ فإنهما يفعلان ذلك ببيع "كعك كْرايْستمِنستر". وتعرض الكلّيات على جود أن يستمر في العمل الذي يتقنه أكثر من غيره ، أي في العمل حجّارًا ، ولكنها ترفض السماح له بالدراسة فيها . ويتّضح

تماهيه مع شخصية أيّوب الكتابية من النصّ الذي يكتبه على جدار الكلية بعد أن يتسلّم كتاب الرفض الموجز من عميد كلية بِبْليول[قق] : "إلاّ أني ذو فهم مثلكم ، ولست دونكم معرفةً ، ومن هو غير ملمٍّ بهذه الأمور ؟" (سفر أيّوب ١٢ : ٣)[كك] (١٣٨) . وما إن يعود إلى المدينة في يوم الموكب الأكاديمي حتى يكتشف أن مهمته في الحياة هي أن يتحدَّث للعامة نيابة عن الطبقات العاملة ، شأنه في ذلك شأن فيلكس هولت وكْلِم. وكان قبل ذلك يعرف باسم "معلم الحارات الفقيرة" (٣٤٤) . أما الآن فإن تِنْكَر تيلر ، أحد رفاقه في الشرب ، يجيبه على اعترافه باليأس الروحي بعبارة :"لا فضَّ فوك !" (٣٤٦) . وفي النهاية يموت جود وهو يكرر نصًّا من سفر أيّوب كان قد ظهر في السابق في الرواية :"ليته بادَ اليوم الذي ولدت فيه ... لم يوهَبُ الشقيُّ نورًا وذوو النفوس المرّة حياةً ؟"[لل] (٤٣٢ – ٤٢٤) . وهذه الكلمات لا تدلّ على العودة إلى الدين بل هي – بكلمات أحد النقاد – "محاكاة كافرة لقصة أيّوب"[(٤١)]. وهكذا فإن أيّوب الحديث لا يجد الراحة في البيوريتانية ولا في الوثنية ، بل يموت دون أمل بمخلّص .

ومع أن تخلّي هارْدي عن كتابة الروايات بعد **جود** فُهِمَ على أنه تراجع أمام عاصفة الاحتجاج التي أثارتها الرواية فإن من الصعب تصوّر المسار الذي كانت خطة سلسلة روايات وِسِكْس ستسلكه . ففي رواية **جود** أصبح التمسُّك بالقيم الريفية، كالتمسُّك بالبيوريتانية ، قشرة فارغة . وقد تركّزت أحلام البطل ، مثل أحلام وتنكّتن ، على مدينة . وقد فكّر هارْدي في لحظة من اللحظات في أن يدعوه "جاك إنكّلند" . ولم تعد الشخصيات تتحدَّث بلهجة وِسِكْس الخالصة ، كما تفعل في بلدة دورسِتْشِر في رواية **تِس**[(٤٢)]. وجرى التأكيد على قدرة الشخصيات على

---

[قق] Biblioll : صيغ هذا الاسم للتذكير بكلية Balliol بجامعة أوكسفرد .
[كك] ترجمة هذا الاقتباس والذي يليه مأخوذة عن "كتاب الحياة" .
[لل] سفر أيّوب : ٣ : ٣ ، ٢٠ .

الحركة المتزايدة بالرحلات التي لا حصر لها عن طريق القطار . وصار انحصار هذه الشخصيات بمنطقة وِسِكْس أمرًا مفتعلاً ، ويواجه هارْدي بعض الصعوبة في منع جود وسو من البحث عن مكان في لندن يعيشان فيه حيث لا يعرفهما أحد . وقد قيل لنا إن أحلام جود في صباه كانت ضخامتها تتناسب عكسيًا مع ضيق المحيط الذي وجد نفسه فيه (٤١) . ويقتضي المنطق أن يغادر هذا البطل منطقته حتى ولو قدّر له أن يعود لها في المستقبل .

## البيوريتانية خارج زمانها

تتمثل البيوريتانية في روايات تومَس هارْدي بالدعاة المتجوّلين والإنجيليين الأنگليكانيين من أمثال السيد كْلير ولكن ليس بالكنائس المنشقّة . وقد غدت هذه الكنائس قوة سياسية مهمّة في أواخر القرن التاسع عشر بسبب منح حقّ الانتخاب لقطاعات جديدة من الناس . وكانت هي إحدى الدعائم التي قامت عليها لبرالية گلادستون والحركة العمّالية بعد ذلك . وظل تأثيرها قويًا في الروايات التي تتناول الأرياف حتى وقت ظهور رواية وِنِفْرِد هولْتْبي المعنونة **ساوث رايدنغ** * (١٩٣٦) حيث يعمل أحد شخصياتها الرئيسة عضوًا في أحد المجالس المحلية وواعظًا مثوديًا من خارج سلك الكهنوت . لكن أخذ الناس ينظرون إلى المعتقدات البيوريتانية نظرة متزايدة على أنها تعيش في غير زمانها . وقد وجد اضمحلالها الداخلي تصويرًا لا ينسى في روايات وليم هيل وايت وكتاباته التي تروي سيرته الذاتية . وكان وايت ابن صاحب دكّان في بدْفُرد كتب ما كتب تحت اسم مستعار هو مارك رَذَرفُرد . وكان وايت قد طُرد من كليّة اللاهوت بسبب تشككه في

* *South Riding* (هذه منطقة متخيَّلة في يوركشر .)

مصداقية الكتاب المقدّس ، وقال في كتاب **السيرة الذاتية لمارك رَذَرفُرد**٭٭ (١٨٨١) إن ديوان ويردزويرث **القصائد الغنائية**٭٭ هو الذي أوضح له ما قد يعنيه الدين الحقّ : "فقد فعل ويردزويرث لي ما فعله كلُّ مصلحٍ ديني – أعاد لي مفهومي الخاص بالذات العليا ، وأحلَّ روحًا جديدة حيَّة محل الروح القديمة التي كانت حيّةً في يوم من الأيام ، ولكنها تصلَّبت وغدت صنمًا "(٤٣) . وتضمّ روايات مارك رَذَرفُرد رواية **الثورة في زقاق تانر**٭٭ (١٨٨٧) التي تبدأ في سنة ١٨١٤ ولها جزء ثانٍ تحصل أحداثه في العقد الخامس من القرن نفسه ، ورواية **كلارا هپگد**٭٭ (١٨٩٦) التي تحصل أحداثها في العقد نفسه. وينحدر زاكرايا كولْمَن ، بطل الجزء الأول من **الثورة في زقاق تانر** من پيوريتانيي القرن السابع عشر ، ويتورّط في الحركات السياسية الراديكالية فيُسجن . وتنشأ معتقداته السياسية نشوءًا طبيعيًا من انتمائه إلى كنيسة مستقلّة لأن المستقلّين كانوا جمهوريين كرمْوليّين تقليديًا . وهنالك صلة قربى بين خوري كنيسته الأب تومَس برادشو وبرادشو قاتل الملك . وزاكرايا ديمقراطي لأنه يؤمن بروح الشعب ولا يؤمن باحترام إرادة الأغلبية . "لقد آمن بالشعب حقًا ( فيما يقول رَذَرفُرد ) "ولكنه شعب من المستقلّين الكروموليين"(٤٤) . ويصوّر الجزء الثاني من الرواية خيبة أمل الجيل التالي بعد أن تحقّق الإصلاح البرلماني وأخذ قسٌّ منشقّ من نوع جديد يتدخّل في أمور السياسة الانتخابية . والمكان الذي تحدث فيه أحداث القصة هنا هو المدينة الريفية المسمّاة كاوفولد حيث يترأس جماعة المؤمنين في زقاق تانر الأب تومَس بْرود الذي يعرّض اسمه (Broad) بالكنيسة الأنگليكانية المسماة Broad Church (أي الكنيسة المتحرِّرة) . وبْرود هذا يشكُّ في حكمة "الوعظ ضدّ الطمع والانشغال

---

٭٭ *The Autobiography of Mark Rutherford*

٭٭ *Lyrical Ballads*

٭٭ *The Revolution in Tanner's Lane*

٭٭ *Clara Hopgood*

بأمور الدنيا والنفاق" (٢٨٤) لأن ذلك قد يثير حفيظة رجال الأعمال الذين تدفع الأموال التي يعطونها للكنيسة إيجارًا لمقاعدهم فيها راتبه . وهو يرفض أن يقدّم الدعم لمرشّح راديكالي في انتخابات محلية يتنافس فيها المتنافسون تنافسًا شديدًا يؤدّي إلى شغبٍ يجد فيه بطل رَذَرفُرد الجديد جورج ألن نفسه مشاركًا دون رغبة منه ( مما يذكّرنا برواية **فيلكس هولت**) . فجورج يرفض "الإنجيل حسب رواية زقاق تانر"[iii] (٢٩٦) وينتهي به الأمر إلى الهجرة إلى أمريكا بينما تغادر بطلة رواية **كلارا هيگد** إنگلترة لتضحّي بحياتها في الكفاح من أجل استقلال إيطاليا .

كانت القيم التي تدعو لها الروايات الإنگليزية في الجانب الأعظم من القرن التاسع عشر هي في أغلبها مرادفة للقيم المسيحية مهما تُوسِّع في تفسيرها . لكن الكتّاب الذين ولدوا بعد سنة ١٨٥٠ أدخلوا إلى عالم الرواية صوتًا دنيويًا متميزًا . فجورج گسنغ "لم يكن من أتباع أي كنيسة من الكنائس" حسبما رواه صديقه مورلي روبرتس ، بل نظر إلى الدين على أنه "نوع غريب من الأوهام يصعب تخليص العقول منه"(٤٥) . وفي رواية گسنغ المسماة **من لا طبقة لهم**[ببب] (١٨٨٤) يدرس البطل أوزمند ويَمارك "الآداب القديمة والحديثة ، وهو من أصحاب الفكر الحرّ في الأمور الدينية ، ومحبٌّ للفنون بكلِّ أشكالها ، وكاره لكلِّ ما هو تقليدي"(٤٦). وتشمل النظرة التشككية عند ويَمارك السياسة لأنه اشتراكي سابق خاب أملُه في الأفكار الاشتراكية . أما النظرة الجمالية فهي عقيدة جديدة ولذا فإنه يكتب رواية عن فقراء لندن ينوي فيها قول "الحقيقة المطلقة" مهما بلغ من قبحها (٢٠١) . ولا يدهشنا أنها رواية تولد ميتةً ، ولكنها أقرب ما تكون إلى الموعظة البيوريتانية وذلك على غرار المواعظ الدنيوية التي يلقيها فيلكس هولت وكِلْم يوبْرايت . ويقول أحد أصدقاء

---

[iii] "gospel according to" : هذه عبارة اصطلاحية ساخرة قد تفهم بمعنى "تفسير فلان للإنجيل" وقد يوسَّع المعنى بحيث يشمل أمورًا خارج السياق الديني .

[ببب] *The Unclassed*

ويِبرايت له :"كانت مرعبةً في أجزاء كثيرة منها ، ولكن قراءتها جعلتني شخصًا أفضل" (٢٨٢) ، بينما يتنبأ آخر بأن "كتابًا كذلك سينفع الناس أكثر مما تنفعهم نصف دزينة من الجمعيات الدينية " (٢٠١) . ويقيم وَيْمارك علاقة متوترة مع مود إنْدَرْبي المتديِّنة التي يعتبر وَيْمارك "إحساسها الطاغي بالخطيئة إحساسًا ينتمي إلى زمن غير زماننا" (٢١٣) . وهو في النهاية يتزوج من المومس التائبة آيدا ستّار . ومع ذلك فإن الدافع الذي يدفعه إلى أن يكون شاهدًا على بؤس الطبقات العاملة يبدو أنه دليل على وجود إحساسٍ ديني تحوّل عن مساره .

كانت رواية گسنغ **شارع گرَب الجديد**[ثثث] (١٨٩١) التي تبحث في مصير الرواية المعاصرة ووظيفتها هي أبعدها أثرًا . أما روايته الكبرى التي تتناول الموضوعات الدينية فهي **ولد في المنفى**[خخخ] (١٨٩٢) ، وفيها يقدّم گدْوِن پيك نفسه على أنه من المدافعين عن المسيحية وينوي الدراسة للالتحاق بسلك الكهنوت نتيجة لغرامه بسِدْوِل وُريكوم الفتاة الأنگليكانية الريفية التي تنتمي إلى الطبقة الوسطى رغم أنه كان قد صرّح بأنه علماني من أصحاب الفكر الحرّ . والمرة الأولى التي يرى پيك فيها سِدْوِل هي في حفلة لتوزيع الجوائز في كلّية وايتلو بكنگزمل (التي يعود أصلها إلى كلّية أُونِز التي تحولت فيما بعد إلى جامعة مانچستر التي درس گسنغ فيها) . وهو الابن اليتيم لأب راديكالي (ومن هنا جاء الاسم گدون[ححح]) ، ويدخل في كلّية وايتلو بسبب حصوله على منحة دراسية . ومع أن دائرته الاجتماعية طوال الرواية تتكون من زملائه السابقين في الدراسة في الكلّية

---

[ثثث] *New Grub Street* . كان Grub Street اسمًا لشارع اشتهر في القرن الثامن عشر بأنه شارع الكتاب المأجورين أو غير المتميزين الذين هم على استعداد لكتابة أي شيء من أجل لقمة العيش . وأصبح هذا الاسم يطلق على هذه الطبقة من الكتّاب سواء أكانوا يعيشون في ذلك الشارع أو في سواه .

[خخخ] *Born in Exile*

[ححح] الإشارة هنا هي إلى وليم گدْوِن الذي تناول المؤلف رواية له في فصل سابق .

وأصدقائهم فإنه لا يستطيع التخلص من شعوره المزدوج بالتفوق العقلي والتدنّي الاجتماعي . لقد "ولد في المنفى" بعيدًا عن مكانه الصحيح في المجتمع ، أما هم فلا(٤٧). وهو يترك كلّية وايتلو بسبب مسألة مبدأ تتصف بالعناد غير المعقول ويذهب للعمل بصفة كيميائي صناعي ، وهي مهنة من الواضح أنه يحتقرها . وعندما يلتقي بسدْوِل ثانيةً فإنه يترك وظيفته ويسكن في مدينتها إكستر ، على أمل أن ألاّ يكون ما يعرف عنه [في مانچستر] من فكر حرّ قد وصل إلى مسامع الناس في هذه المدينة الكبيرة ccc . وهنا أيضًا يبدو قراره للقارئ مجافيًا للعقل . وقد علّق ناقد معاصر بقوله "لو أن پيك حافظ على عمله بدلاً من انتحال صفة رجل الدين لزادت فرصه في الحصول على المركز الاجتماعي الذي تمنّاه"(٤٨).

لكن پيك ليس بالعاجز عن تسويغ الطريق الذي سلكه . فهو يقنع نفسه بألاّ سبيل غير السبيل الذي سلكه للحصول على كرم أغنياء الطبقات الوسطى المثقّفة وتعاطفها . وهو في الوقت نفسه قادر على النفاذ إلى ما وراء خداع النفس السطحي الذي يلجأ إليه المؤمنون المسيحيون العاجزون عن مواجهة المكتشفات البيولوجية التي جاء بها القرن التاسع عشر . ويساعد پيك أبا سدْوِل ، مارتن وُريكوم ، للاحتفاظ بإيمانه بالقصة الكتابية الخاصة بالخليقة رغم أنه لا يؤمن بالحجج التي يقدّمها . وبما أن النفاق أمر معتاد في هذا المجتمع في رأيه فإن نفاقه هو يجد ما يسوّغه في الجهد الفكري الضروري للحفاظ عليه وفي العقوبات التي يستتبعها افتضاح هذا النفاق . وهذا هو ما يعمّق الاحتقار الذي يشعر به نحو الأب بْرونو چلفرز الذي يمثل الكنيسة المتحرِّرة ويتظاهر بالحداثة عندما يتحدث بلسانٍ ذربٍ قائلاً : " إن نتائج العلم هي الرسائل الإلهية لعصرنا هذا ... أعطونا قدرًا أقلّ من القدّيس پولس وأكثر من داروِن ! وأعطونا أقلّ من لوثر وأكثر من هربرت

ccc العبارة الأصلية هي Cathedral City ، ومعناها مدينة فيها كاتدرائية ، أو مدينة فيها مطران.

سپنسر !" (٣٧٧) . ويقول پيك لسِدْوِل بعد أن يفتضح أمره : "أنا أنتقد نفسي دون توقّف . وأكشف بلا هوادة عن كل الصفات التي يجهد الآخرون أنفسهم لإخفائها" (٤٣٧) . ولقد يقال إنه قد ورث الكبرياء الروحية التي هي الخطيئة الكبرى لدى البيوريتانيين القدامى رغم أن شعاره ليس هو "أنا أطهر منك" بل هو "أنا أذكى منك". ويعود ما تتصف به الرواية من قوة التأثير إلى إدراك القارئ التدريجي أن پيك يميل إلى المبالغة العاطفية وأنه جبان أخلاقيًا ، وليس هو الشخصية المتميزة التي يحسبها في نفسه . وعندما يجد نفسه مجبرًا على مغادرة إكستر فإنه يعمل محلّلاً كيميائيًا في مصنع للكيميائيات في مدينة القدّيسة هِلِن في لانكَشر ، وهي المدينة التي تحوّلت بعد وقت قصير إلى مركز من مراكز التكنولوجيا الصناعية في بريطانيا . ولكن پيك ليس له مكان في هذا العالم الجديد . فما إن يرث قدرًا صغيرًا من المال حتى يتخلّى عن وظيفته ويغادر البلاد ليقضي بقية عمره في البنسيونات الأوروبية ، متخلّيًا بذلك عن الطبقات الوسطى المنتجة التي تعمل في بعض المهن الخاصة بها بحثًا عن الحلم القديم المتمثّل في حياة التسكُّع التي تتميز بها الطبقة الراقية . فإن كانت المسيحية تعيش في زمان غير زمانها في رواية **ولد في المنفى** فإن گدوِن پيك يعيش هو الآخر في زمان غير زمانه .

ويبدو أحيانًا أن أبطال گسنغ مستعدّون لعمل أي شيء للاحتجاج على مصيرهم الاجتماعي البيِّن ولتحدّيه . ويتعارض عنادهم غير المعقول هذا تعارضًا شديدًا مع الاستسلام والتخلّي عن الآمال في روايات آرنولد بَنِتْ الذي تتقبّل شخصياته عادة الحدود التي تفرضها عليها الظروف ودروس الواجب ونكران الذات التي يفرضها خروج الناس في الأرياف على أعرف الكنيسة الأنگليكانية . ولا يزال بَنِتْ ، مؤلّف روايات **آنا من منطقة المدن الخمس**ccc (١٩٠٢) **وحكاية**

---

ccc *Anna of the Five Towns* . والمدن الخمس هي مدن في مقاطعة ستافُردشر اشتهرت باسم The Potteries بسبب انتشار صناعة الخزف فيها .

**العجائز**ددد (١٩٠٩) ، و**كلَيْهانگر**ذذذ (١٩١٠) في طليعة كتاب الرواية الواقعية المتعلّقة بإنگلترة الصناعية التجارية . والبطولة في رواياته هي عادة بطولة ضبط النفس . **فحكاية العجائز** مثلاً تقصّ حياة أختين هما سوفايا وكونْستَنْس بينْز ، المتمرّدة والمتمسكة ببيتها . سوفايا تهرب إلى باريس بينما تبقى كونْستَنْس في ستافردشر ، ولكنهما تمثّلان في النهاية ما دعاه بَنِتْ في **آنا من منطقة المدن الخمس** بالحقيقة العميقة القائلة إن حياة المرأة هي حياة من التخلّيررر المستمر عن أمور كبيرة وصغيرة" . وهذه "الحقيقة" هي شيء رضعته آنا بِلْرايْت في الرواية الأبكر "مع حليب أمها"(٤٩). وهذه الفكرة فكرة أساسية في ثقافة مثوديّي الأرياف التي يصوّرها المؤلّف تصويرًا بالغ العمق بغضّ النظر عن شدة ردّ الفعل الذي أثارته لدى المدافعين عن حقوق المرأة . فأبو آنا التي ولدت في عائلة من أوائل دعاة المثودية "لا تأخذه في الدفاع عن نقاء المذهب لومة لائم" (٣١) ، ولكن هذه الحمية الدينية يقابلها بُخْله الماديّ . أي إن البخيل والنصّاب هما ، في نظر بَنِتْ ، نتاجان نمطيان من نتاجات البيوريتانية التي دبّ فيها الفساد .

غير أن القسّ الخارج على الكنيسة الأنگليكانية لا يكاد يفعل شيئًا يذكر هنا، بينما هو شخصية محورية في رواية **فيلكس هولْت** ورواية **الثورة في زقاق تانر** . والذي يثير المشاعر الدينية هنا في **آنا من منطقة المدن الخمس** هو زائر من العاملين في حركة للإحياء – لا شكّ في أنه نصّاب – بينما يوصف كلام قسّ البلدة باختصار بأنه "فارغ ، مُتعب ، لا حياة فيه" (٧٧) . والناحية الوحيدة الدالّة على وجود الحمية الدينية التي يبديها مثوديّو بيرسْلي والتي تجد ما يعبّر عنها في حياتهم

---

ددد *The Old Wives' Tale*

ذذذ *Clayhanger*

ررر الكلمة الأصلية هنا هي renunciation ، وظلال المعاني الدينية المتصلة بها تشمل التضحية والتزهُّد .

العملية هي الاعتقاد الراسخ بأنهم على حقّ دون أن يكونوا مستعدّين لمسامحة الآخرين . وتفقد آنا بِلْرايْت محبَّة الآخرين لها عندما تتعاطف مع ولِي برايْس، ابن أحد الصناعيين ، الذي يعترف بأنه زوّر التوقيع الموجود على سَنَدٍ تجاري . وهي ترى أن هنري ماينرز ، وهو منافس برايْس في التجارة والجنس ، يتصرّف تصرُّف الفريسيين ، ولكنها تتزوج منه في النهاية . ولا تلتحق آنا بأتباع الكنيسة لأن المثوديين لا مكان لديهم لشخص "اختلط بالخاطئين كما فعل المسيح" (١٩٩) . فدينهم وثنية .

كانت البيئة الإقليمية التي نشأ فيها د. هـ. لورنس شبيهة تمامًا بالبيئة التي نشأ فيها بَنِتْ كما قال في سنة ١٩١٢ عندما قرأ رواية **آنا من منطقة المدن الخمس** في أثناء سكناه للمرة الأولى من بين مرّات عديدة خارج إنكلترة . وقد كتب لورنس في إحدى رسائله أن انتقاد بَنِتْ لتاريخ الخارجين على الكنيسة الأنكليكانية لم يصل حيث كان يجب أن يصل :

أنا معتاد على الناس وهم يمرّون في الخارج ، يتحدَّثون أو يغنّون بلغة أجنبية ، واللغة الأجنبية الآن هي الإيطالية . أما اليوم فإن وجودي في هانلي وقراءتي للهجتي أنا تقريبًا فأمر يجعلني أشعر بالغثيان . أنا أكره إنكلترة واستكانتها. وأكره استسلام بَنِتْ . المأساة يجب أن تتمثَّل في رفس البؤس رفسة عظيمة . أما رواية **آنا التابعة للمدن الخمس** فتبدو كما لو أنها أشبه بالخنوع – وكذا يبدو كل هذا الغثاء الحديث منذ فلوبير . أنا أكرهه . أريد أن أغتسل ثانية بسرعة ، أن أنفض يديّ من إنكلترة ، من قِدَمِها وقذارتها ويأسها(٥٠).

تدّعي الروايات التي كتبها لورنس من **أبناء وعشاق**[ززز] (١٩١٣) **إلى عشيق الليدي چاترلي**[سسس] (١٩٢٨) أنها ترفض إرث البيوريتانية الإنگليزية **كلّه** . ولكن لورنس كان روائيًا ينبئ بما يخبئه المستقبل فنظر إلى الرواية نفسها على أنها بمثابة كتاب المستقبل المقدّس . فالبيئة التي يولد فيها پول مورِل في رواية **أبناء وعشاق** هي بيئة التراث البيوريتاني لأن أمه گيرترود "تنحدر من عائلة ريفية قديمة من المستقلّين المشهورين الذين حاربوا مع الكولونيل هچنسن والذين ظلوا من مناصري الحكم الكنسي المحلّي الأشدّاء "(٥١). ويصوّر لورنس الهوة العاطفية التي تفصل گيرترود عن زوجها العامل في منجم فحم وولتر مورِل في سلسلة من المقارنات النمطية ما بين قيم الفرسان والبيوريتانيين . فقد كان جورج كوَرد ، أبو گيرترود ، شخصًا "ترفّع عن الملذات الحسية كلّها" ، بينما كانت هي "بيوريتانية مثل أبيها ، قاسية ، لا تفكّر إلا بالأمور النبيلة" (١٨) . أما وولتر مورِل فشخص يروق للنساء تعود أصوله في جانب منها إلى فرنسا ، وهو يعطي دروسًا في فن الرقص، وتناقل الناس أخبار ما يجري في أثناء تلك الدروس ، في القرية التي تعمل غالبية الناس فيها في منجم الفحم (٢٢) . وكان وولتر في صباه "عضوًا في جوقة الكنيسة، عرف عنه جمال صوته ، وأنشد منفردًا في كاتدرائية ساوثْوِل" (٢٨) . وكان أجداده من الأنگليكان بينما انحدرت هي من المستقلّين الكروموليين . وتنظر گيرترود إلى وولتر وهو "يخاطر بحياته كلٍّ يوم مرحًا" عند النزول إلى المنجم وكأنه فارس كريم . ولكن هذه النظرة التي تجلب التعاسة للطرفين لا تدوم إلاّ لبرهة قصيرة . فما إن يتزوّجا حتى يبدأ الصراع بينهما من أجل الحصول على النقود لأن وولتر لا يتورّع عن الصَّرف وعن الاستدانة والكذب بشأن أفعاله . أما

---

ززز *Sons and Lovers*

سسس *Lady Chatterley's Lover*

گيرترود فتؤمن بالتقتير والتوفير للحصول على متع مؤجَّلة ، ولكنها ، كما تقول لنفسها "تنظر وتنتظر ، ولكن ما تنتظره لا يمكن أن يأتي" (١٣) .

لخَّصَ لورنس الحياة الزوجية لمورِل وزوجته في الفصل الأول من رواية **أبناء وعشاق** ضمن أحداث عطلةٍ أسبوعية تقضيها العائلة في "سوق شهر آب" يعرف باسم الــ wakes ، وهذا كان في الأصل احتفالاً دينيًا . وهناك يقضي ولتر كلَّ اليوم وهو يعمل في البار ليضيف شيئًا إلى الأجر الذي يحصل عليه ، بينما تضطرّ گيرترود للذهاب إلى هناك عصر ذلك اليوم نزولاً عند رغبة أطفالها . وفي اليوم التالي يترك وولتر عائلته ويذهب برفقة صديق له إلى نُتِنْگم، ثم يعود وقد تعتعه السكر ويغلق الباب بحيث تظل گيرترود الحامل خارج البيت تحت ضوء القمر :

كان القمر عاليًا رائعًا في ليل آب . وقد ارتعش جسد السيدة مورِل التي كانت تلتهب مشاعرها في داخلها ، عندما وجدت نفسها في الخارج ، مغمورة بضوءٍ غامرٍ أبيض شعرت به باردًا على جسدها فروّع روحها الملتهبة ... لقد أصبحت تحسُّ بشيء يحيط بها . وحاولت جاهدة أن ترى ما الذي اخترق وعيها . كانت الأزهار البيضاء الطويلة تترنَّح في ضوء القمر ، وكان الهواء مشحونًا بالعطر ، كما لو أن ثمة روحًا غريبًا كان هناك . فحبست السيدة مورِل أنفاسها شاعرة بشيء من الخوف . ولمست الأزهار الكبيرة الشاحبة وارتعشت ... ولولا شعورها بشيء من الغثيان ووعيها بوجود الجنين في أحشائها لذابت هي أيضًا في الهواء الشاحب المشعّ . وبعد فترة ذاب الجنين معها في إناء ضوء القمر الذي تختلط فيه العناصر ، وهدأت مع التلال والأزهار والبيوت ، ودار كل شيء مع كل شيء آخر في ما يشبه الغيبوبة" (٣٤ – ٣٥) .

هذه هي يقظة گيرترود "wake" بالمعنى الديني للكلمة الذي يتضمَّن البقاء في حالة اليقظة في الليل . وپول ، بطل رواية لورنس ، هو الجنين الذي لا يزال في رحم أمّه ، وتكاد رمزية حبوب اللقاح التي "شربت منها [الأم] قدحًا دهاقًا" أن توحي بالحمل دون دنس*** . ويتّضح من هذا المشهد أن پول سيكون ابن أمه ، لا ابن أبيه . وگيرترود هي حاملة الإرث الپيوريتاني ، ولكن أحاسيسها تحت ضوء القمر تكشف عن استعدادها لتقبل صوفية الطبيعة المرافقة للوثنية الجديدة ، التي يرى لورنس أنها ستحلُّ محل المسيحية المعروفة . ويترعرع پول مورِل ، وهو أول بطل من أبطال لورنس الذين ينتمون إلى ما بعد المسيحية ، في قرية يعمل أهلها في استخراج الفحم من منجم ، وهو يتشرَّب كلَّ ما يتعلمه عن الطبيعة من بيئة نتنگمشر الطبيعية . وهو يتمنى أن يكتسب الشهرة عن طريق رسم المناظر الطبيعية وتصميم ألوان الأقمشة ، مثبتًا بذلك أنه يسعى لتوسيع آفاق حركته بحيث تتجاوز آفاق الأجيال السابقة التي عملت فوق الأرض أو تحتها . والمشهد الأخير في الرواية يظهره وهو ذاهب إلى المدينة بعد أن اكتملت مرحلة طفولته . أي إن پول ، شأنه شأن الروائي نفسه ، يرفض الإرث الپيوريتاني ويدير ظهره للأقاليم الإنگليزية . لكن هناك في أعمال لورنس الأخيرة علائم على إمكانية التصالح مع إنگلترة ومع الإرث الپيوريتاني ، ولكن هذا التصالح لم يتسنَّ له التحقُّق .

*** العبارة الأصلية هي Immaculate conception ، وهي عبارة تطلق على حمل مريم العذراء "دون دنس" .

# هوامش الفصل الحادي عشر

(1) Thomas Carlyle, *The Letters and Speeches of Oliver Cromwell*, ed. S. C. Lomas, 3 vols. (London: Methuen, 1904), i. 8.

(2) Thomas Babington Macaulay, *The History of England from the Accession of James II*, 3 vols. (London and Toronto, Dent, and New York: Dutton, 1906), ii. 208.

(3) Ibid. i. 82.

(4) Carlyle, *The Letters and Speeches of Oliver Cromwell*, p. xxi.

(5) Walter Bagehot, "Thomas Babington Macaulay" (1856), in *Selected Essays* (London: Nelson, n.d.), 309-17.

(6) W. E. H. Lecky, *The Political Value of History* (1892), quoted in J. W. Burrow, *A Liberal Descent: Victorian Historians and the English Past* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 14.

(7) John Richard Green, *History of the English People* (London: Macmillan, 1879), iii. 13-19.

وهذه صيغة موسّعة قليلاً للبحث الذي ظهر قبل خمس سنوات في *Short History* .

(8) George Eliot, *Middlemarch: A Study of Provincial Life*, World's Classics edn. (London: Oxford University Press, 1947), i. 3.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(9) George Eliot, The Mill on the Floss, Everyman edn. (London: Dent, and New York: Dutton, 1908), 350.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(10) George Eliot, *Felix Holt, the Radical*, ed. Fred C. Thomson (Oxford: Oxford University Press, 1988), 303.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(11) Emily Brontë, Wuthering Heights, ed. Ian Jack (Oxford: Oxford University Press, 1955), 324-5.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(12) Elizabeth K. Helsinger, *Rural Scenes and National Representation: Britain, 1815-1850* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 175.

(13 Ibid. 210-11.

(١٤) انظر بخصوص المشكلات الناجمة عن حادثة الفيضان

George Eliot, *The Mill on the Floss*, ed. Gordon S. Haight (Oxford: Clarendon Press, 1980), 466-7.

(١٥) عن

Basil Willey, "George Eliot," in Gordon S. Haight, ed., *A Century of George Eliot Criticism* (London: Methuen, 1966), 263.

(١٦) عنوان الفصل الأول من الكتاب الرابع من رواية الطاحونة الواقعة على نهر الفلّس هو "نوع من البروتستنتية لم يعرفه بوسويه" .

(١٧) عن

Willey, "George Eliot," 259.

(18) E. M. Forster, "Notes on the English Character" in *Abinger Harvest and England's Pleasant Land*, ed. Elizabeth Heine (London: Deutsch), 1996), 5.

(19) George Eliot, *Scenes of Clerical Life*, ed. Thomas A. Noble (Oxford: Oxford University Press, 1988)), 263.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(20) Anthony Trollope, *An Autobiography*, ed. Michael Sadleir and Frederick Page, World's Classics edn. (Oxford: Oxford University Press, 1992), 154.

(21) Anthony Trollope, *Doctor Thorne*, ed. David Skilton, World's Classics edn. (Oxford: Oxford University Press, 1980), 7-8.

(22) George Eliot, *Impressions of Theophrastus Such*, in *Works*, Warwick edn., 12 vols. (Edinburgh and London: Blackwood, 1901), xii. 36.

(23) George Eliot, "Amos Barton" in *Scenes of Clerical Life*, 37.

(٢٤) كان إ. س. دالس الذي كتب مراجعة للرواية في صحيفة التايمز عندما ظهرت الرواية أول مَنْ شخّص سايلس مارنر على أنه شخصية أيوبية : "يحيطه المعزّون الذين يقلّ تعاطفهم معه عن تعاطف معزّي أيّوب ، فيغوص في يأس أعمق من يأس أشدّ الناس صبرًا لأنه كما قلنا أخذ يصبُّ اللعنات وينكر وجود الله في أثناء معاناته مما أصابه" . انظر

[Eneas Sweetland Dallas], review of *Silas Marner* [1861] in Haight, ed., *A Century of George Eliot Criticism*, 20.

(25) George Eliot, *Silas Marner* (London: Nelson, n.d.), 119.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٢٦) انظر

Sally Shuttleworth, *George Eliot and Nineteenth-Century Science: The Make-Believe of a Beginning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 79.

(27) George Eliot, "The Natural History of German Life: Riehl," in *Works*, xii.490-1.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٢٨) انظر

Patrick Parrinder, "The Look of Sympathy: Communication and Moral Purpose in the Realistic Novel," *Novel* 5 (1972), 135-47.

(29) George Eliot, *Adam Bede*, ed. Valentine Cunningham, World's Classics edn. (Oxford: Oxford University Press, 1996), 136.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(30 Stephen, "George Eliot," 142.

(31) Ruth Bernard Yeazell, "Why Political Novels Have heroines: *Sybil*, *Mary Barton*, and *Felix Holt*," *Novel*, 18: 2 (1985), 140.

(32) قارن

Martin J. Svaglic, "Religion in the Novels of George Eliot," in Haight, ed. *A Century of George Eliot Criticism*, 291-2.

(33) Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy 1840-1928* (London: Macmillan, 1962), 278.

(34) Thomas Hardy, *The Woodlanders*, ed. David Lodge (London: Macmillan, 1974), 38.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(35) Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles* (London: Macmillan, 1968), 41.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(36) Thomas Hardy, *The Return of the Native*, ed. Derwent May (London: Macmillan, 1974), 37-8.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(37) Florence Emily Hardy, *Life*, 61.

(38) Thomas Hardy, *A Pair of Blue Eyes*, ed. Alan Monford, World's Classics edn. (Oxford: Oxford University Press, 1985), 8.

39 عنوان الفصل الأول من الكتاب الخامس من **عودة المواطن** ، وهو الفصل الذي يصف يأس كلِم بعد وفاة والدته ، هو "لمَ يوهَبُ الشقيُّ نورًا ؟" (أيوب ٣: ٢٠) .

(40) Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, ed. P. N. Furbank (London: Macmillan, 1974), 97.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(41) Joss Marsh, *Word Crimes: Blasphemy, Culture, and Literature in Nineteenth-Century England* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 318.

(42) Ibid. 295, 321.

(43) *The Autobiography of Mark Rutherford, Edited by his friend Reuben Sharpcott* (London: Hodder & Stoughton, n.d., 19.

(44) Mark Rutherford, *The Revolution in Tanner's Lane* (London: Cape, 1927), 37.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(45) Morley Roberts, ed., *The Private Life of Henry Maitland*, 2nd edn. (London: Eveleigh Nash, 1923)112-13.

(46) George Gissing, *The Unclassed* (London: Benn, 1930), 41.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(47) George Gissing, *Born in Exile* (London: Nelson, n.d.), 266.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٤٨) مراجعة غير موقعة لرواية ولد في المنفى في صحيفة التايمز بتاريخ ١ تموز / يوليو ١٨٩٢ ، في

Pierre Coustillas and Colin Patridge, eds., *Gissing: The Critical Heritage* (London and Boston: Routlege & Kegan Paul, 1972), 204.

(49) Arnold Bennett, *Anna of the Five Towns* (Harmondsworth: Penguin, 1967), 235.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٥٠) رسالة من د. هـ. لورنس إلى أ. و. مكلاوْد تاريخها ٦ تشرين الأول / أكتوبر ١٩١٢ في

Aldous Huxley, ed., *The Letters of D. H. Lawrence* (London: Heinemann, 1948), 64-5.

(51) D. H. Lawrence, *Sons and Lovers* (Harmondsworth: Penguin, 1948), 14.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

# الفصل الثاني العاشر

## من فورستر إلى أورْول : رواية مصير إنكلترة

كان من رأي كريشان كومار أن "المثقفين والفنانين الإنكليز – من مؤرّخين ومنظِّرين سياسيين ، ونقّاد للأدب والثقافة ، ومؤلفين موسيقيين ، وشعراء، وروائيين – أخذوا ينظرون للمرة الأولى في نهاية القرن التاسع عشر في خصائص الشعب الإنكليزي بوصفه أمَّة ، أي جماعة لها إحساس مستقل بتاريخها وتراثها ومصيرها"(١). لكن هذا النوع من النظر لم يكن بالجديد كما بيَّن هذا الكتاب . وقد جرى تتبُّع هذه المسألة في روايات أوائل القرن العشرين بقدر أكبر من الوعي من أي وقت مضى ، مع قدر أكبر من التشكك والنزعة النقدية . وإن كان ثمة من روائي وقف نفسه على البحث في الشخصية الإنكليزية فهو إ. م. فورستر ، ولكن فورستر كتب في مقالة "عقيدتي" (١٩٣٩) : "أنا أكره فكرة أن تكون لي قضية ، وإن تحتَّم علي أن أختار ما بين خيانة بلدي وخيانة صديقي ، فأرجو أن تكون لدي الشجاعة الكافية لخيانة بلدي"(٢).

هناك في بدايات رواية **أطول رحلة**[أ] (١٩٠٧) شخص يُطلع رِكي إلْيُت ، بطل رواية فورستر ، على مدرسة سُوستَن ، وهي مؤسسة تعود إلى العهد اليعقوبي أصبحت مدرسة داخلية يلتحق بها تلاميذ الطبقات العليا . ولكن رِكي الذي سيصبح معلّمًا في سُوستَن تساوره المشاعر المضطربة حول خليقة المدارس الخاصة . فهو يحسُّ هو ومرافقه هربرت پِمبْرُك مدير المدرسة بشيء من العاطفة المشترك عندما ينظران بتقدير عميق إلى جزء من طريقة البناء اليعقوبية :

---

[أ] *The Longest Journey*

امتلأ الرجلان اللذان لم يكن يجمع بينهما الكثير بحب الوطن . فقد أسعدهما أن يكون بلدهما عظيمًا ، نبيلاً ، وعريقًا .

وفجأة قال رِكي : " شكرًا لله لأنني إنكليزي" .

فقال السيد پمبرُك وهو يضع يده على ظهره : " شكرًا له حقًّا ".

"أعتقد أننا كنّا على ما كان عليه اليونانيون من عظمة تقريبًا . ولا شكّ في أننا أعظم من الإيطاليين رغم أنهم يقتربون من الجمال أكثر منا . وأعظم من الفرنسيين رغم أننا نأخذ كلّ أفكارهم . وأنا لا أستطيع التخلّي عن الفكرة التي تقول إن إنكلترة ضخمة . الأدب الإنكليزي بالتأكيد"[٣].

هذا مشهد ما كان يمكن أن يظهر في رواية من روايات منتصف القرن التاسع عشر لأن شخصيات الروايات الفكتورية لم تكن بحاجة للتغني بحب الوطن. قد تدافع هذه الشخصيات عن بلدها في غمرة الجدل الحادّ مع الغرباء كما تفعل لوسي سنو ، ولكنها لا تقيِّم إنكليزيته أو تصفها كما يفعل رِكي . وسرعان ما يسحب هربرت پمبرُك ، الفكتوري التقليدي ، يده عن ظهر رِكي لأنه "وجد وطنيةً كتلك فارغةً إلى حدٍّ ما" . فهو يرى أن "الوطنية الأصيلة تنبع من القلب فقط" (٥١). وما يثير استياء هربرت هو لهجة الحكم القائم على المقارنة والموازنة ، كما لو لم يكن الإنكليز سوى قوم حققوا نصرًا مؤقتًا في منافسةٍ بين أبطال أوروبا . فهناك ملامح من القصدية اللبرالية تكمن خلف كلمات رِكي . فهو يضع نفسه ضمنيًا فوق المشاعر القومية الضيقة في الوقت الذي يؤكد فيه هويته القومية نفسها .

إن السبب الذي يجعل رِكي يعبّر عن مشاعره الوطنية هو شعوره العفوي الذي يكاد ألاّ يكون للعقل أي دور فيه ، وهو شعور يشاركه فيه هربرت في أول الأمر . ويبدو أن هربرت ينظر إلى الوطنية كأنها عقيدة دينية تنبثق من القلب ،

بينما يجرّب رِكي الوطنية بجعلها بديلاً عن الدين . وهو أنگليكاني المذهب دون جلبة ، يعتبر الدين "مسألة شخصية ، وسرّها لا يفيد الآخرين" (٥١ – ٥٢) . لكن وطنيته من الناحية الأخرى شعور يشعر بالحاجة إلى الاعتراف به . إذ يشعر بطل روايات القرن العشرين من أمثال رِكي بأن ثمة دافعًا داخليًا يدفعه لاستقصاء معنى وطنيته وليس لاستقصاء معتقداته الدينية ، وذلك خلافًا للأبطال البيوريتانيين والبطلات البيوريتانيات في روايات الحقب السابقة .

كانت قوة الإمبراطورية وثروتها قبل الحرب العالمية الأولى في إنگلترة قد بلغا ذروتهما . لكن كان هنالك أيضًا شعور جديد بالتنافس بين القوى الأوروبية . كان اللون الأحمر منتشرًا في جميع أنحاء المعمورة ، غير أن سيطرة الألمان على وسط أوروبا أدّى بالحكومة البريطانية للمرة الأولى للدخول في أحلاف دفاعية مع فرنسا وروسيا . وما نجده في نظرة روائيي العهد الإدْوَرْدي لإنگلترة هو في كثير من الأحيان الإحساس بالتفاؤل . ولا ينحصر ذلك (إذا ما استثنينا كپلنغ) في أن الروائيين صبّوا اهتمامهم كلَّه على أرض الوطن وأبدوا عدم اكتراثهم بالمناطق البعيدة التي تسيطر عليها الإمبراطورية ولم يشعروا بالولاء لها . بل إن أرض الوطن أخذت تبدو لهم صغيرةً هشَّة ، شيئًا يمكن أن يلفّه الخيال بحمايته . والتهديد الذي تتعرض له إنگلترة مردّه في جانب منه إلى الاتجاه نحو العالمية والعولمة كما تنبّأت جورج إلِيُت . ولكنه تهديد يأتي أيضًا من القوى الكبرى الناهضة المنافسة مع ما رافق ذلك من رسالةٍ تنبئ باضمحلال إنگلترة القريب . إذ تصوّر رواية فورستر رِكي وهو يتأمّل "ضخامة" إنگلترة ، ولكن كلّ ما هو متأكد منه هو ما أنتجه الإنگليز من أدب . وحبُّ إنگلترة الذي يذكر اسمها علانيةً على هذا النحو هو حبٌّ يشعُر بالقلق ويسعى إلى حماية ما يحبّ .

تضمُّ روايات العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر سلسلة تستدعي النظر في الروايات التي ترسم عالمًا مستقبليًا تنهار فيه إنگلترة . وكان بعض هذه

الروايات بمثابة القصص التحذيرية التي تحذّر من غزوٍ يمكن أن تقوم به ألمانيا مثل رواية السير جورج چزني المعنونة **معركة دوركنغ**[ب] (١٨٧١) . وكان بعضها بعيد النظر مثل رواية وليم مورِس **أخبار من لا مكان**[ت] (١٨٩٠) التي تصوّر إنكلترة تسودها الشيوعية في المستقبل وأُلغيت فيها الحكومة المركزية ، كما منع التصنيع والتحوّل الحضري على نحو خارق . وكانت يوتوبيا مورِس التي تصوّر العـــالم فيما بعد الحقبة الصنـــاعية ردًّا على روايـــة رچرد جفريز **بعد لندن** ، **أو إنكلترة البدائية**[ث] (١٨٨٥) ، وهي قصة تروي مغامرات شبه بدائية في إنكلترة مستقبلية دمّرتها سلسلة من الكوارث الطبيعية . وينجو بطل جفريز ذو الأصل الرفيع من عدد من العلاقات الإقطاعية المعقدّة التي تذكّرنا بقوّة برواية **إيفانهو** لسُكت ، ليقوم برحلة نحو آثار لندن حيث يجد نفسه في مستنقع سامٍّ يهرب منه بعد تعريض حياته للخطر . وما فكرة إنكلترة المستقبلية التي تجعلها بيئة معادية ، غريبة ، مرعبة إلا عكسٌ لقصص المغامرات الإمبريالية التي يغادر فيها أبطالٌ لا يهابون شيئًا بلادهم لجلب الحضارة إلى أقاصي الأرض . وتصوّر رواية هـ. ج. ولز **حرب العالَمين**[ج] (١٨٩٨) سلسلة من عمليات هبوط على أرض إنكلترة يجريها سكّان المريخ بغرض الغزو الإمبريالي، وفيها ينهزم "السكّان المحليون" أمام القوة العسكرية الهائلة التي يأتي بها هؤلاء الغزاة القادمون من السماء . أما أشد تصوّرات ولز لمستقبل إنكلترة مثارًا للرهبة فقد جاء في أولى قصص الرومانس العلمية التي كتبها ، وهي **آلة الزمن**[ج] (١٨٩٥) .

---

[ب] *The Battle of Dorking*

[ت] *News from Nowhere*

[ث] *After London, or Wild England*

[ج] *The War of the Worlds*

[ج] *The Time Machine*

كان ولز قد فكّر في الصيغ الأولى من **آلة الزمن** بإرسال باحثيه إلى الماضي وإلى المستقبل . ويهاجم واعظٌ پيوريتانيٌّ وتابعٌ من أتباع كرومول في سنة ١٦٤٥ في إحدى صيغ الرواية المسافر في الزمن ، بينما يوازن بطلُ القصة في صيغة أخرى تخلّى عنها المؤلّف بين النمط الپيوريتاني "المتجهّم ، الشغّيل ، الذي يحبّ الحساب ولا يهتم بالفنّ " وبين النمط "الباحث عن الملذات ، والرشاقة في المظهر والألمعية في الحديث ، وهو النمط الذي أعطانا فنانينا البارعين ، وبعضًا من أبناء الطبقة الراقية ، وكثيرًا من أوغادنا المتأنقين"(٤). ولا شكّ في أن الانقسام بين الفرسان والپيوريتانيين ، وبين الطبقات العاملة والطبقات الخاملة يكمن خلف تقسيم الصنفين المتميزين من الكائنات التي ستبقى بعد أن يفنى البشر ، وهما الإيلُويْ والمورلُكس في الصيغة المنشورة من **آلة الزمن** . لكن أغرب ما في تصوير ولز للبيئة الإنگليزية بعد ثلاثة أرباع المليون من السنين هو الانحطاط البيولوجي للسكّان وموت الذاكرة التاريخية . ويعيش الإيلُويْ والمورلُكس على حطام حضارة مستقبلية عادت فيما يبدو إلى رعوية ليست بعيدة الشبه بيوتوبيا مورِس . وهذه الأسطورة نفسها التي تصوّر "تخضيرًا " مستقبليًّا يثير الخوف في إنگلترة في القرون القادمة نجدها أيضًا في رواية و. هـ. هَدسن **عصر بلّوري**[خ] (١٨٨٧) ، وهي رواية تقع أحداثها بعد آلاف السنين في مجتمع صغير معزول يعيش في بيت ريفي متهدّم . وهنا أيضًا نجد أن الذاكرة التاريخية قد اختفت . وتدور حبكة الرواية حول ما يبدو من عقمٍ يعاني منه الناس في المستقبل ، حيث أضحت سبل التكاثر عندهم سرًّا مرعبًا . والحاجة للوقوف ضد المخاوف الخاصة بانقراض النوع والعقم قد تكمن أيضًا خلف مجموعة من الروايات الإنگليزية الاجتماعية التي ظهرت في أوائل القرن العشرين ، وهذه الروايات لا تنتهي بالزواج بل بالحصول على الأبناء . ذلك أن ولادة الطفل تعني تجدُّد "الصراع من

---

خ *A Crystal Age*

أجل البقاء" الذي فشل فيه بطل الرواية . ومن هذه الروايات رواية **رجل من الشمال**[د] لآرنولد بَنِتْ ، ورواية **الحب والسيد لويشام**[ذ] من تأليف هـ. ج. ولز (١٩٠٠) ، وروايتا **أطول رحلة** و **هاوردز إند**[ر] (١٩١٠) من تأليف إ. م. فورستر، ورواية **دع الأسبدسترة تزدهر**[ز] (١٩٣٦) لجورج أورول في الجيل التالي . وتستخدم رواية **هاوردز إند** ، وهي أقرب هذه الروايات لرواية **عصر بلّوري** لهَدسن فكرة البيت الريفي الذي عادت له الحياة وفكرة الطفل الذي ولد خارج نطاق الزوجية للرمز إلى مستقبل الأمة . وتعتبر رواية **هاوردز إند** واحدة من سلسلة روايات من العصر الإدْوَرْدي التي تسعى إلى "تبيُّن مستقبل إنكلترة" – أي إلى تبيُّن قدرتها على التطوّر أكثر(٥). وتمزج هذه الروايات في العادة ما بين النقد الأخلاقي لازدهار الأمة الراهن وبين القلق حول مستقبلها .

تتعلق حبكة رواية **هاوردز إند** حسبما لاحظ أحدهم "بحقوق الملكية والوصايا الممزّقة والورثة الشرعيين وغير الشرعيين"(٦)، وهي بذلك تشبه عددًا لا يحصى من الروايات الإنكليزية التي كتبت منذ القرن الثامن عشر . لكن فورستر يستخدم في **هاوردز إند** نوعًا من الصوفية الطبيعية التي تجعل البيت أهمَّ من ساكنيه وتعطيه معنى أكبر مما تعطيهم . وكان فورستر في آخر سنواته في مدرسة تونبرِج قد كتب مقالةً عنوانها "تأثير المناخ والظروف الطبيعية على الشخصية الوطنية "(٧)، ويتحدث الراوي في **هاوردز إند** بحرارة عن قصر في شْروپشر ويصفه بأنه "ليس ميّالاً إلى الفكر ، ولكنه يمتلئ بالطيبة واللطف" ، بُني بينما "كان فنّ العمارة لا يزال يعبّر عن الشخصية الوطنية"(٨). ويعبّر البيت المسمى هاوردز

---

*A Man from the North* [د]
*Love and Mr Lewisham* [ذ]
*Howards End* [ر]
*Keep the Aspidistra Flying* [ز]

إند في هارتفُردشر عن ناحية من نواحي الشخصية الوطنية ، وهي ناحية ترجو بطلة فورستر مارگرِت شليگل أن "تكون هي المستقبل مثلما أنها ستكون الماضي" (٣١٦) . وهذه صورة لإنگلترة حقيقية بُنِيَت كما قال أحد النقّاد "على أساس كرهها للصورة الواقعية"(٩). وبذا فإن فورستر – مثله مثل روائيين آخرين تناولوا مصير إنگلترة – يهدف إلى التعبير عن نغمة نبوية دون التخلّي عن تقاليد الواقعية الروائية وإحلال قصص الرومانس اليوتوبية أو الخيالية المستقبلية محلها .

## نظريّة التاريخ التقدُّمية

يدلُّ اهتمام الروائيي ن الإدْوَرْديين بمصير إنگلترة على الاتفاق الواسع في بداية القرن العشرين على الطبيعة التقدُّمية للتاريخ البشري . فقد ساد الاعتقاد بأن المدنية تتقدَّم إلى الأمام باستمرار وبأن إنگلترة كانت في طليعة الأمم المتحضّرة نتيجة لمرور فترة طويلة من السلام والرخاء والتوسُّع الإمبريالي تحت حكم الملكة فكتوريا . وكانت الفكرة الأساسية المتعلقة بالتاريخ الإنگليزي هي فكرة التوفيق بين التراث والتقدُّم(١٠) فعلى عكس السياسة السائدة في أوروبا ، وهي السياسة التي تتصف بالطغيان والتعطش للدماء والتمرّد ، فإن الإنگليزي – حسبما كتب فورد مادُكس فورد في **روح الشعب**س (١٩٠٧) – "يرى أن تاريخه هو سلسلة من التوسُّع في تطبيق السابق على اللاحق تطبيقًا يسوده المزاج الطيب والنظرة المتسامحة ، ومن التقدم الهادئ نحو القوة تقدّمًا فَقَدَ فيه بعض الأفراد حياتهم ، ولكن أعدادهم ليست من الكثرة بحيث تستدعي الاهتمام"(١١) كانت هذه هي النظرة "التطورية" للتاريخ الإنگليزي ، وهي نظرة لخّصها لجيل فورد كتاب ج. د. گرين **التاريخ**

---

س *The Spirit of the People*

**الموجز للشعب الإنكليزي**[ش] ولخصه للجيل الذي أتى بعده كتاب ج. م. ترفِلين **تاريخ إنكلترة**[ص] (١٩٢٦) . وكانت تلك النظرة هي ما دعاه المؤرخ التوري هربرت بَتَرفيلد في مقالة كان لها تأثير واسع بتفسير الوگز للتاريخ"[١٢]. وقد قارن فورد ، وهو المعلّق اللامع على هذه النظرة للتاريخ **الإنكليزي** بين الشعور بالاطمئنان الذي تمثّله وبين الرأي الذي عبّر عنه أستاذ ألماني لا يذكر اسمه بقوله: "يصاب المرء بالمرض عند قراءة تاريخكم بما يسجّله من جرائم قتل وقطع رؤوس"[١٣].

قرأت فرجنيا وولف كتاب **تاريخ إنكلترة** الذي وضعه ج. م. ترفلين ، كما سنرى فيما بعد في هذا الفصل ، أو أعادت قراءته بينما كانت تكتب روايتها الأخيرة **ما بين الفصول**[ض] (١٩٤١) . ولئن كان ثمة من مؤرّخ أراح قلوب الإنكليز في أثناء الأيام السوداء التي مرت على بريطانيا إبان معركة بريطانيا في سنة ١٩٤٠ فلا شكّ في أنه ترفلين . فقد كانت نظريته الخاصة عن التاريخ الإنكليزي أنه تاريخ تعزيز وحدة الشعب البريطاني والانتقال التدريجي من الاستبداد الوراثي إلى ديمقراطيةٍ صحيةٍ مزدهرة . إذ لم تكن بريطانيا "أم البرلمانات" وحسب ، بل كانت نتيجةُ الإمبرياليةِ والقوة البحرية أنّ نظرة الإنكليز اتّصفت "بالشمولية" مثلما اتصفت بالانعزالية[١٤]. وقد أقرّ بَتَرفيلد بأن هذه النظرية يصعب الاختلاف معها لأنها بديهية . وقد عبّر بَتَرفيلد عن هذا الرأي في سنة ١٩٤٤ فقال إن "تفسير الوگز" لتاريخ إنكلترة هو "التفسير الإنكليزي" للتاريخ الإنكليزي لأنه "لم يكن لدى الطرف الآخر شيء يستحقّ الذكر" – أي إنه لم يكن ثمة من صيغة تورية واضحة المعالم للتاريخ الإنكليزي[١٥]. كانت هناك بطبيعة الحال محاولات عديدة لكتابة

---

[ش] *Short History of the English People*
[ص] *History of England*
[ض] *Between the Acts*

تاريخ توري ، من ضمنها محاولتان أجراهما روائيون معروفون : إحداهما كتبها ج . ر. ل. فلچر ورديَرد كپلنغ بعنوان **تاريخ إنكلترة للمدارس**[ط] (١٩١١) والثانية كتبها ج. ك. چسترتن بعنوان **تاريخ موجز لإنكلترة**[ظ] (١٩١٧) . وكان رأي بَترفيلد أن "البديل التوري الحقيقي" هو أن يكتب التاريخ الإنكليزي على غرار ما فعله السير جون سيلي في كتابه **توسُّع إنكلترة**[ع] (١٨٨٣) باعتباره قصة الغزو والاستيطان الإمبرياليين . وقد فعل كپلنغ وزميله ذلك ، ولكن قصة الإمبراطورية المكتوبة من وجهة النظر التي تعتز ببريطانيا لم تكن – في نظر بَترفيلد – سوى صيغة أخرى من التغنّي بالحرية والديمقراطية الدستورية (فقد ساد الاعتقاد مثلاً بأن المستفيدين من الحكم البريطاني كانوا هم بالدرجة الأولى سكّان شبه القارّة الهندية الذين يبلغ عددهم ثلاثمائة مليون)[١٦]. فقد كتب بَترفيلد دون الإيحاء بما يفيد المفارقة ما يلي : "لعلنا لم ندرك إلا بعد صدمة سنة ١٩٤٠ أن الإمبراطورية البريطانية كانت قد أصبحت منظمة هدفها الحرّية "[١٧] . لكن تأثير بَترفيلد تمثَّل في دفع المؤرخين اللاحقين لكتابة ذلك النوع من النقد "لتفسير الوگز" الذي كان بَترفيلد قد عدّه مستحيلاً .

كانت النظرية التقدمية للتاريخ الإنكليزي في أوائل القرن قد تعرّضت للتساؤل إن لم نقل للتفنيد على يد عددٍ من روائيي العصر الإدوَرْدي . وكان أوّل هؤلاء من حيث الترتيب الزمني هو فورد مادُكس فورد الذي تَظهَر نظرته للتاريخ الإنگليزي في روايته التاريخية الطوبوغرافية **الموانئ الخمسة**[غ] (١٩٠٠) وفي ثلاثيته غير الروائية إنكلترة والإنكليز[ف]، المكوّنة من **روح لندن**[ق] (١٩٠٥) ، **وقلب**

---

ط *A School History of England*

ظ *A Short History of England*

ع *The Expansion of England*

غ *The Cinque Ports*

ف *England and the English*

البلد[ك] (١٩٠٦) ، وروح الشعب . وكان فورد ، وهو ابن مهاجر ألماني ، يُعرَف للقراء في العصر الإدْوَرْدي باسمه الحقيقي : فورد مادُكس هوفر . وكان من الصعب تحديد هويته لأنه كان قادرًا على تقمُّص شخصية الجنتلمان الريفي تقمصًا مدهشًا . ولكنه يدّعي في **روح الشعب** أنه يكتب عن إنكلترة بصفته أجنبيًّا ، بصفته "لا ينتمي لجنسٍ ولا يرتبط إلا بروابط قليلة مع أحد" (١٧١) . وبعد ذلك هاجر إلى فرنسا ثم إلى الولايات المتحدة . ونظرته إلى الهجرة من البلد وإليه هي التي تتعارض مع التاريخ الوطني المعتاد .

وكانت النظرية التقليدية للتطوّر الوطني نظرية عرقية أيضًا في كثير من الأحيان لأن المؤرّخين الفكتوريين كانوا يحبّون إرجاع الحبّ الإنكليزي للحرية إلى ما قبل الماگنا كارتا ، إلى مؤسسات القبائل التيوتونية التي أخذت تعرف بالأنگلوسكسون . فقد اشتهر ج. ر. گرين مثلاً بدعواه القائلة إن التاريخ الإنكليزي ابتدأ بعد مغادرة الرومان وحلول أول مجموعة من الغزاة التيوتونيين في البقعة "المقدّسة" في إبسفْليت في ولاية كِنْت[١٨]. أما ثرڤلين ، المؤرخ التقليدي ، فيبدأ من"اختلاط الأقوام"، وهي عملية استمرّت في رأيه من فجر التاريخ حتى الغزو النورمندي . والكاتبان يعنيهما بالدرجة الأولى تاريخ شعب مستقرّ هو من الناحية العرقية والثقافية متجانس إلى حدّ كبير .فگرين مثلاً يرفض نظرية وولتر سْكُتّ التي تقول بوجود انفصالٍ طويل الأمد بين السكسون والنورمنديين . أما فورد فيرى الشعب الإنكليزي شعبًا ديناميًّا غير مستقرّ ، جماعةً في حالة حركة دائمة ، وليست راسخة الجذور مستقرة . والنتيجة التي يتوصّل إليها في كتاب **قلب البلد** هي أن "النغمة السائدة في جميع جهات البلد هي نغمة التغيُّر ، التغيُّر ، التغيُّر"[١٩]. بينما يرى في **روح لندن** أن اللندنيين ليسوا لندنيين أصلاء ، بل هم زوّار مؤقّتون.

---

ق *The Soul of London*

ك *The Heart of the Country*

أما الموانئ الخمسة الواقعة في أضيق منطقة على القنال الإنكليزي فقد كانت هي "البوّابة التي ابتدأ منها طريق الإمبراطورية المتجه غربًا " ؛ "ولربما لم تكن إنكلترة ذاتها سوى بوابة لحركة أوسع"(٢٠). ويصف فورد في كتاب **روح الشعب** الإنكليز بأنهم "شعب ينحدر من الرومان ، والبريطانيين ، والأنكلوسكسون ، والدانماركيين ، والنورمنديين ، والبواتڤانيين [سكان بواتو في فرنسا] ، والأسكتلنديين ، والهيوگونوت ، والآيرلنديين ، والغاليين ، والألمان الحديثين ، واليهود" (٤٤) ، وبذا فإنه يشير إلى أن الهجرة استمرّت حتى إلى وقت كتابة الكتاب . ولكنه يرى أن هؤلاء المهاجرين لم يجدوا في إنكلترة بيتًا بل فندقًا " (٥٤) – وأنهم كانوا في حركة دائبة هدفها النهائي هو أمريكا الشمالية وأي بلاد أخرى مهيَّأة لاستقبال المستوطنين البيض . وإنكلترة ما هي إلا جزيرة "حطَّت عليها الأقوام الأوروبية مؤقّتًا في أثناء رحيلها الدنيوي بحثًا عن جزر الأبرار"ل (٤٦) . والمهاجرون الذين أتوا إلى إنكلترة هم من الأنماط القلقة المغامرة التي يغلب عليها أن تمضي إلى مغامراتها . وهكذا يتبيَّن أن تاريخ فورد تاريخ شعري إمبريالي – فهو يصف الإنكليزي بأنه "الشخصية الأبدية التي تعيش على الحدود في هذا العالم" (٥١) – وهو يتغنّى بالدور الذي لعبته إنكلترة في التوسع الأوروبي وليس بمصيرها الوطني الخاصّ بها.

ولئن كان "تفسير الوگز" للتاريخ الإنكليزي يجعله تاريخًا لشعبٍ مستقرّ هو في أغلبه من الأنكلوسكسون فإنه أيضًا تاريخ بروتستنتي . فالوگز يدينون بالقوة التي حصلوا عليها إلى الملَكية الدستورية التي تأسست في سنة ١٦٨٨ بينما ظل موقف أتباع الحزب التوري مشوبًا بروابط تربطه بالحركات اليعقوبية وبملوك آل ستِوَرْت ، الذين كان آخرهم (جيمز الثاني) كاثوليكيًا . وقد كان فورد أول روائيّ

---

ل هى الجزر التي سيذهب إليها الأبطال بعد موتهم في الأساطير اليونانية ، وهي أشبه بتصورات بعض الأقوام الأخرى للجنة ، حيث يسود فيها السلام والرخاء .

في القرن العشرين ينظر إلى التاريخ الإنكليزي من وجهة نظرٍ كاثوليكية متخيَّلة ، وذلك في ثلاثيته التاريخية بعنوان **الملكة الخامسة*** (١٩٠٦– ١٩٠٨) . وأحداث هذه الروايات لا تجري في أيام آل ستوَرْت بل في قرن سابق جرت في أثناء أولى المحاولات العديدة الفاشلة لعكس مسار حركة الإصلاح الإنكليزية ، وهي محاولة قيل إن من أوحى بها كانت الزوجة الخامسة لهنري الثامن ، أي كاثْرِن هاوَرد . وقد اعتبر فورد أن أعظم بناة الشعب الإنكليزي البروتستنتي هو رئيس وزراء هنري ، توَمَس كروموِل ، وليس خلفه أولڤر كروموِل . ولذا كان عدوّ كاثْرِن "هو الرجل العظيم ... الذي وحّد إنكلترة وجعلها كلاً متكاملاً يخشى جانبه"(٢١).

ليست محاولة فورد تصوير الصراع السياسي في القرن السادس عشر سوى محاولة ذات أهمية ثانوية مقارنةً بروايتيه المتميزتين **الجندي الطيب**ⁿ (١٩١٥) **ونهاية الموكب*** (١٩٢٤– ١٩٢٨). ومع ذلك فإن رواية **الملكة الخامسة** تصوّر لحظة لا تنسى عندما تشاطر كاثْرِن زوجها هنري الثامن في رؤياها عن "يوتوبيا مباركة تتشكّل من جزر مُضاعة" ، عن عالمٍ لم تفقده مملكة البابا فقط بل فقده الشعب الإنكليزي أيضًا . وفكرة اليوتوبيا تشير إلى رئيس وزراء هنري السابق ، السير توَمَس مور ، ولكن هذه اليوتوبيا ، فيما تقول كاثْرِن للملك ، لن يجدها الناس في محيط بعيد ، بل سيجدونها "مختبئة في المملكة الإنكليزية هذه"(٢٢). ولذا فإن صورة "الجزر السعيدة" أو "جزر الأبرار" التي يتحدّث عنها فورد هي رمز لما فقدته إنكلترة في تأكيدها على البروتستنتية والتقدُّم . وهي تقدّم لنا – على غرار **هاوردز إند** عند فورستر – صورة خاطفة لإنكلترة الحقّة وقد رسمت في مقابل إنكلترة كما هي في الواقع .

---

* *The Fifth Queen*
ⁿ *The Good Soldier*
* *Parade's End*

## فورستر "والقلبُ الذي لم يَنْمُ"

تنظر النظرة التقدمية للتاريخ الإنكليزي باستحسان على وجه العموم إلى التحوّل الطبيعي الذي لحق بالبيئة في أثناء التطوّر الحضري والصناعي . لكن ذلك كان في نظر فورستر نفيًا لإنكلترة الحقّة . إذ يسأل راوي **هاوردز إند** عن محطة قطار في هارتْفردشر : "إلى أي بلدٍ ستتجه هذه السكّة : إلى إنكلترة أم إلى الأرباض؟" (١٦) . وتغادر شخصياته الأرباض الإنكليزية إلى إيطاليا في روايته **حيث تخشى الملائكة أن تخطو**[٩] (١٩٠٥) وفي **غرفة ذات موقع مطل**[١٠] (١٩٠٨) ، بينما يرى رِكي إلْيَتْ في **أطول رحلة**[١١] أن ولْتْشر الريفية هي قلب إنكلترة (١٣٢) والاعتقاد بأن إنكلترة هي في صورتها المثالية ريف لم يفسد يجري التعبير عنه بصوت أعلى في المسرحيتين المواكبتين اللتين كتبهما فورستر فيما بعد ، وهما "موكب أبنجر" (١٩٣٤) و"أرض إنكلترة الجميلة" (١٩٤٠) . وتتضمّن الأخيرة أغنية البنّاء جِري الساخرة "جاهزون للتطوّر"[٢٣]. و"التطوّر" في نظر فورستر يجب أن يكون روحيًا وأخلاقيًا ، وليس مجرد عملية فيزيائية ميكانيكية ، ويجب أن يبدأ بالفرد . وقد لاحظ في مقالته الموجزة "ملاحظات عن الشخصية الوطنية" (١٩٢٦) أن شباب الطبقة الوسطى الإنكليز يتخرجون في المدارس الثانوية والجامعات "بأجسامٍ نمت نموًّا جيدًا ، وعقولٍ نمت نموًّا لا بأس به ، ولكن بقلوب لم تنم"[٢٤]. والنمو (التطور) هنا شيء لا يفرض من الخارج ، ولا هو نتيجة لتغيّر عنيف من حالة إلى أخرى ، بل هو تنمية القدرات الكامنة .

ويدلُّ مَيْل فورستر لإرجاع عيوب الشخصية الإنكليزية إلى عادة فصل المراهقين جنسيًا في المدارس الداخلية على تأثره بأفكار القرن العشرين المتعلقة

---

[٩] *Where Angels Fear to Tread*

[١٠] *A Room with a View*

[١١] *The Longest Journey*

بنفسية الطفل وبالحرية الجنسية . ومن الواضح أن هذا التوجّه عند فورستر يتّفق ورأي فورد الخاص باعتياد الإنكليز على كبت عواطفهم ، وهي العادة التي تناولناها في الفصل العاشر . ويبدو أن كلا الكاتبين يرى أن صفة "الإنكليزية" هي في جانبها الأعظم صفة ذكورية . ولذا فقد ارتؤي أن انتصار الأختين شليگل في **هاوردز إند** هو بمثابة إعلانٍ من جانب فورستر مؤدّاه أن "إنكلترة سوف تعود ولا بدَّ أن تعود إلى إبقاء النساء خارج ولاية الرجال"(٢٥).

يصوّر القسمان الأوّلان من رواية **أطول رحلة** ، وهما "كيمبرج" و"سُوسْتَن"، كلاً من الجامعة والمدرسة الداخلية على التوالي . ويصوّر فورستر مدرسة سُوسْتَن التي كانت مدرسة تُنْبِرج التي درس فيها فورستر نفسه هي نموذجها الأصلي ، يصوّرها على أنها مكان لتنشئة دعاة الإمبريالية وليس لتنشئة المشاعر الوطنية الحقَّة . وفي رواية **حيث تخشى الملائكة أن تخطو** يعيش البطل فلپ هَرِتُن في سُوسْتَن أيضًا ، وهذا يوحي بأن للاسمين دلالة رمزية (فإن دلّ اسمُ هَرِتُن على الإرث : Heriton = inheritance ، فلا بدّ أن يدلّ اسم سُوسْتَن على المصدر أو الأصل Sawston = source ) ، كما يشير إلى تفسير للكبت العاطفي الإنكليزي أقرب إلى التفسير التقليدي . فالرواية تتناول محاولات آل هَرِتُن المأساوية "لإنقاذ" زوجة ابنهم المتوفّى ليليا التي تقع في غرام شخص إيطالي معدم ، هي وطفلها الصغير . ومن صفات فلپ هَرِتُن وأمه أنهما بروتستنتيان متزمّتان بينما تسافر صديقتهما كارولاين آبَت إلى إيطاليا لإنقاذ "روح الصغير" من حياة ينشأ فيها نشأة كاثوليكية بين أبناء الطبقة العامة . وهي ترى أن من واجبها أن "تنتصر للأخلاق والنقاء وللحياة الطاهرة التي يتّصف بها البيت الإنكليزي"(٢٦). أما فلپ ، ذلك المتأنّق المتعالي ، فيقارن بين الشعبين على النحو الآتي : "نحن نخطط هناك [في إنكلترة] ونباهي بمعاييرنا الأخلاقية العالية . وهنا نكتشف غباءنا لأن الأمور هنا تسير سيرًا هيّنًا عفويًا" (١١٢) . لكــن الــواقع أســوأ من ذلك بكثير . لأن حبكة فــورستر

الميلودرامية تربط الإيطاليين بالدفء والصراحة والحيوية وتربط الإنكليز البيوريتانيين بالبرود والنفاق والموت . وهكذا نجد أن سوستن تمثّل العقلية البيوريتانية الإقليمية .

تحتوي روايات فورستر المبكِّرة جميعها ميتات عنيفة يحشرها المؤلّف حشرًا دون سبب ، ولكنها مثقلة بالرموز المتصلة بموضوع الرواية . فرواية **أطول رحلة** تُقابل ما بين ميتة رِكي وابنته المقعدة وبين بقاء أخيه غير **الشقيق** وغير الشرعي ستيفن ونَم ، وهو متشرد سكّير من ولِتْشر ، ولكنه يتمتع بالخصوبة . وموت رِكي في حادثة قطار ينقذ فيها ستيفن كتبت على غرار حادثة مشابهة في رواية كان فورستر من المعجبين بمؤلفها ، ألا وهي رواية **سيرة بوشام العملية**ببب لجورج مَرِدِث . وفي هذه الرواية ينقلب نَقل بوشام ، ضابط البحرية ، ضد طبقته لينتصر للطبقة العمالية كأنه بطل دونكيشوتي ، وينتهي به الأمر إلى الغرق أثناء محاولته إنقاذ صبي من الطبقة العاملة يصفه المؤلّف بقوله إنه "قطعة لا قيمة لها من الطين"(٢٧). لكن ستيفن ونَم مُثقَل بالدلالات التي يحمّله إياها المؤلّف . فهو نتاج لمقاطعة ولتشر التي تضعها الرواية في قلب إنكلترة . وهولم يتأثَّر بالبيوريتانية أو بنظام المدارس الخاصة . وهو يترك بيت أبويه بالتبنّي اللذين ينتميان إلى طبقة السادة ليعمل في فلاحة الأرض . وهو ينجح / يربح (كما يدلّ اسمه) بينما يفشل / يخسر رِكي في صراع البقاء الذي تصوّره الرواية تصويرًا ضمنيًا . ومع أن ستيفن ليس بالمثقف أو المفوّه في الحديث فإن آخر مناجاة للنفس في الرواية تنسب إليه :

---

ببب *Beauchamp's Career*

كان حيًّا يُنْجِبُ الحياة . وفقًا لأي سلطة ؟ كان يعتقد بأنه يقود مستقبل جنسنا وبأن أفكاره ومشاعره ستنتصر في إنكلترة قرنًا بعد قرن رغم أنه كان عاجزًا عن التعبير عن الفكرة . فقد سار على الطريق الموصل بين الموتى الذين استدعوه وعلى المواليد الذين سيستدعيهم . وفقًا لأي سلطة ؟ (٢٨٨) .

هذه السلطة هي من غير شكّ سلطة المؤلّف لأن ستيفن الذي أحبّه رِكي ولم تفسده أخلاقيات الطبقة الوسطى هو الذي اختير لتمثيل مصير إنكلترة .

تمثل هذه القطعة المقتبسة من آخر رواية **أطول رحلة** أسلوب فورستر في عرض رسالة رواياته الفكرية والآيديولوجية عن طريق التساؤل وتفادي التصريح. وصوته السَّردي أقلّ وضوحًا من صوت جورج إلْيُتْ التي تتحدَّث بلسان المعرفة الكلية بالأخلاق وأحوال المجتمع أو من صوت مَرِدِثْ الذي يتصف أحيانًا بالتهويش الساخر رغم أن هذين الصوتين يظلان في رواياته على شكل تأثير قابل للتحديد . وقد كان هدف مَرِدِثْ ، كما كتب في **سيرة بوشام العملية** ، هو أن يخاطب "الضمير الكامن في القدرة على التأمّل والتفكير" (٤٤٣) . أما حضور فورستر السرديّ الطفيف فيفعل ذلك على نحو أفضل . وكتب هـ. ج. ولز ، وهو من كبار المدافعين عن رواية الأفكار ، أن "الإطار المشقّق" للرواية "يجب أن يدخل في اللوحة ذاتها" في هذا العصر الذي افتقدت فيه القيم إلى الثبات[٢٨]. وكان فورستر ، على عكس ولز و د. هـ. لورنس ، شديد البراعة في عرض الإطار كما لو أن الإطار هو اللوحة . فقد تعلَّم أن يخفي قصصه التعليمية التي تسعى إلى إثبات موقف بحيث يجعلها كأنها سجِلٌّ لأفكار الشخصيات ومشاعرها .

تضع رواية **هاوردز إند** آل وِلكُكس ، ممثّلي "القلب الذي لم ينمُ" في مقابل الأختين شليگل الأنكلوألمانيتين ، اللتين كان أبوهما ضابطًا في جيش بروسيا تحوّل فيما بعد إلى محاضرٍ جامعي . والأختان تتمتعان بالاستقلال المالي نتيجةً للثروة

التي خلّفتها لهما أمُّهما الإنكليزية . وهما تمثّلان ثقافة المدينة وقدرًا من النظرة العالمية ، بينما يعمل هنري ولكُكس مديرًا لشركة المطّاط الإمبريالية والأفريقية الغربية ، وهي شركة يعمل فيها ابناه أيضًا . وتمثّل العبارة التي تتصدَّر الكتاب (وهي عبارة "صل أخاك !") ، هي وزواج مارگرِت شليگل من هنري ولكُكس ، الصلة الرمزية بين الثقافة والتجارة . لكن وجود لنَرْد باست ، وهو موظف مفرط في حساسيته وذو مستقبل غير مضمون يسعى لتحسين وضعه ، يفصل بين آل شليگل وآل ولكُكس . ولذا فإن **هاوردز إند** رواية ذات برنامج مثلما كانت روايات دِزرَيلي . ومن الأسئلة التي تطرحها الرواية طرحًا مشحون اللهجة : "لمن تعود إنكلترة ؟ " :

كانت إنكلترة حيّةً تنبض عبر منافذها البحرية كلِّها ، تبكي من الفرح عبر أفواه نوارسها كلّها ، وكانت الريح الشمالية المتقلّبة تهبُّ هبوبًا أشدّ على بحورها المرتفعة . ماذا كان ذلك يعني ؟ ما الهدف من تعقيداتها الجميلة ، من تغيرات تربتها ، من شطآنها المتموّجة ؟ هل هي تعود إلى أولئك الذين شكّلوا صورتها وجعلوها مرهوبة الجانب ، أم إلى أولئك الذين لم يضيفوا شيئًا لقوّتها ولكنّهم رأوها كاملةً على نحو ما ملقاة كالجوهرة في بحر من الفضّة ، تبحر كما تبحر سفينة الأرواح ، يرافقها أسطول العالم كلّه نحو الأبدية ؟ (١٦٥)

إنكلترة هنا هي جسد وطنيّ مؤنّث تتنازع ملكيته فئتان صوّرتا تصويرًا بالغ الرومانسية ، فئة بناة الأمة وفئة القادرين على تخيُّل الأمة ، فئة الجنود وفئة الشعراء (كما توحي الإيقاعات الشيكسبيرية). ولكن هذا التقسيم لا يبسِّط الصراع الوطني الذي تعرضه الرواية فقط بل تسيء عرضه .

كان التعارض ما بين "الفن" و"التجارة" محور رواية أخرى نشرت قبيل نشر **هاوردز إند** ، وهي رواية غولزويرذي **الثري** ثث(١٩٠٦) ، وهي رواية شكّلت فيما بعد جزءًا من **سيرة آل فورسايت**ثث (١٩٢٢) . وكان اهتمام غولزويرذي بالقصة الرمزية الوطنية واضحًا من عنوان أولى رواياته **فريسيّو الجزيرة**ججج (١٩٠٤) . ويشكّل جولئين فورسايت ، الشخصية الأبوية في **الثري** ، تجسيدًا "لكل ما تتّصف به المادّة التي جعلت منه ومن كثير من أمثاله من طبقته هم قلب الأمة ، لما يتحلّون به من رجاحة فكر واتّزان وحيوية دون وعي منهم"(٢٩). وآل فورسايت لندنيون ناجحون ، يعملون في المحاماة ، وإدارة الشركات ، وتجارة العقارات . "وما يجعل كل شيء ممكنًا" – فيما يقول جولئين الذي يعبّر عن رأي المؤلف هنا وفي مواضع كثيرة أخرى – "هو ثراؤهم وشعورهم بالأمان . هذا هو ما يجعل الفن ، والعلم ، بل حتى الدين ، أمورًا ممكنة" (٢٠٢) . وهذه الوظيفة هي أيضًا وظيفة آل ولكُكس في **هاوردز إند** . وهنالك في كلتا الروايتين أيضًا أزمة تتّصل بالميراث وتصادف فترة الانتقال من العصر الفكتوري إلى القرن العشرين . فالجيل الأصغر سنًّا يفتقر إلى ما كان لدى الأجيال السابقة من "رجاحة فكر" و"اتّزان" طبيعيين ، وهذا يهدّد وحدة الأمة . ويؤدّي سومز فورسايت الذي يسيء معاملة زوجته ويتخاصم مع مهندس عمارته الريفية الباذخة ، دورًا شبيهًا بالدور الذي يؤدّيه چارلز ولكُكس ، الابن الأكبر الذي يلحق به العار ويودع في السجن لارتكابه جريمة قتل .

يستمدّ آل ولكُكس قيمهم من قيم الإمبراطورية ذات الطبيعة العسكرية التي تشبه قيم كپلنغ رغم أنهم لا صلة لهم بالخدمة العسكرية أو المدنية . فپول ، وهو

---

ثث *The Man of Property*
ثث *The Forsyte Saga*
ججج *The Island Pharisees*

الابن الأصغر ، يرسله أبوه إلى نايجيريا وفقًا لاعتقاد هذا الأب بأن " إنگلترة لن تحافظ على تجارتها الخارجية إلاّ إذا كانت مستعدّة لتقديم التضحيات" (١٢٣ – ١٢٤) ، ولكن التضحيات المحتملة هنا تتصل باستثمارات العائلة في مزارع المطاط بالدرجة الأولى . كذلك كان هنري ولكُكس يخون زوجته في بلدة يعسكر فيها الجيش في قبرص (٢٣٠) ، ولكن لا بدّ أنه كان هناك في مهمة تجارية لأنه ليس جنديًا . ( له أسهم في مزرعة يونانية للكشمش) . وكان قد تزوّج فتاة من عائلة قديمة من الطبقة الراقية ، يلفت النظر أنها تتصل بطائفة الكويكرز وبالجيش. وكان لزوجته رُوث أخ قُتل في بلدٍ أجنبي وكانت هي نفسها تتوقّع أن تتزوّج من جندي . وترى مارگرِت شليگل ، المثقفة التي يقودها الشعور بالذنب اللبرالي إلى القول بأنها "ماضية في رفض ما يأتيها من دخل مادّي وفي السخرية من الذين يضمنون ذلك الدخل" (١٦٤) أن آل ولكُكس العاملين في التجارة والعاملين في سلك السكر يشكّلون فئة واحدة : "لو لم يعمل آل ولكُكس ويموتوا في إنگلترة على امتداد آلاف السنين لما جلسنا أنا وأنت هنا دون أن يذبحنا أحد ، ولما كانت هنالك قطارات أو سفن لتنقلنا نحن المهتمين بالأدب من محل إلى آخر ، ولما كانت هنالك حقول . وحشية فقط" (١٦٤) . لكن الرواية تشير ضمنًا إلى أن مارگرِت ، وهي ابنة ضابط بروسي سابق ، تعزو لآل ولكُكس صفات الشرف والانضباط العسكري التي لا يتحلّون بها . ففي النهاية الميلودرامية التي وضعها فورستر للرواية يستلّ چارلز ولكُكس سيف آل شليگل الألماني الذي توارثته العائلة أبًا عن جدّ ليصفع به لِنَرْد بْلاسْت ، لكن بْلاسْت يلفظ أنفاسه مباشرة بسبب توقف قلبه عن العمل . ولذا فإن هيئة المحلّفين الذي يصدرون عليه الحكم بجريمة القتل ترى في لعب چارلز بالسيف أمرًا يدلّ على الجبن الذي لا يليق بالجنود .

ولئن لخصت رواية **هاوردز إند** الانقسام في الطبقة الوسطى الإنگليزية فإن وضع الناس العاديين تمثله شخصية لِنَرْد بْلاسْت ، وهو "واحد من آلاف الناس

الذين فقدوا حياة الجسد وفشلوا في التوصل إلى حياة الروح" (١٠٩) . وهو ينتمي إلى الجيل الثالث من عائلة اضطرّت لترك الأرض لتعيش في المدينة . ومع أن لِنَرْد معجب برواية **محنة رچرد فڤرل**[cc] (١٨٥٩) لجورج مَرِدِث ، التي "يعود فيها البطل إلى الأرض" حسبما يقول (١١١) فإن قلبه الضعيف يكشف عن مدى "فقدانه لحياة الجسد" . وتتركز آمال فورستر حيال المستقبل على ممثل الجيل التالي من آل بْلاسْت ، أي على الطفل الذي حملت به هِلن شليگل ، والذي نراه في النهاية وهو يترعرع في هاوردز إند . وقد كان البيت المسمّى **هاوردز إند** الذي يتميز بوجود شجرة الدردار فيه، تلك الشجرة التي غرزت الخنازير أنيابها فيها هو بيت العائلة العائد لأهل روث ولكُكس التي يشكل تقديرها للماضي حسبما يقول فورستر "تلك الحكمة التي ندعوها بالاسم القبيح : الأرستقراطية" (٢٢) . ولكن هاوردز إند لا يعدو كونه بيتًا ريفيًا متواضعًا ، وروث ولكُكس هي حاملة الجوهر الروحي للثقافة الأرستقراطية وليست حاملة واقع تلك الطبقة[٣٠] . وقد تنقّل البيت من يد لأخرى من آل ولكُكس الذين تصفهم الرواية بأنهم "مدمّرو" الأرض (٣٠١) ، ولكنه سينتقل في النهاية إلى آل شليگل وآل باست . وقد كتب فورستر عن النمط "الإمبريالي" من البشر ، وهو نمط "يتكاثر كما يتكاثر نمط اليومَن yeoman "وبالقدر نفسه من صحّة البدن فقال إن "الأرض التي سيرثها ستكون رمادية" (٣٠١) . وتنتهي رواية **هاوردز إند** بمحاولة هشة مائعة لإيقاف التطور الإمبريالي باستعادة إنگلترة القادرة على إعادة الحياة للجسد وإيقاف الضواحي عند حدّها . وإنگلترة هذه ، هي ، بكلمات رجل الغابة في "موكب أبنجر" "إنگلترة أخرى ، خضراء دائمة" ؛ أي إنها بقعة من بقاع هارتفردشر – هارتفردشر التي لا تزال هي هارتفردشر إن صحّ التعبير[٣١].

---

*The Ordeal of Richard Feverel* cc

# ولز ولورنس

يمكننا تلمُّس موضوع الإمبريالية المدمّرة والعودة الممكنة إلى الأرض في أعمال كاتبين من معاصري فورستر هما هـ. ج. ولْز و د. هـ. لورنس . فرواية **تونو بنگي** (١٩٠٩) لولْز تنتهي بالبطل ، وهو عالم ومهندس ، وهو يغادر **إنكلترة** في الرحلة الأولى على ظهر مدمّرة بحرية تجريبية . أما قصته الرومانسية الكوميدية المعنونة **قصة السيد پولي**[ځځ] (١٩١٠) فتظهر البطل ، وهو صاحب دكّان بسيط، وهو يهرب من عالمه البائس إلى عالم الرومانس الذي يمتلئ بالطعام والشراب في فندق ريفي إنكليزي. وقد أثر هذا الانتقال من الكوميديا الانتقادية إلى عالم الأحلام الرومانسية في **قصة السيد پولي** على روائيين آخرين في إنكلترة ، ولا سيما جورج أورول في **بحثًا عن الهواء الطلق**[دد] (١٩٣٩) ، ولكن **تونو بنگي** لا مهرب فيها من هذا النوع.

تصوّر رواية ولْز المهمة عن مصير إنكلترة كلاً من إدورد پوندريڤو صاحب ماركات الأدوية المسجّلة باسمه ، وجورج پوندريڤو ابن أخيه ، بعد أن هربا من الريف بحثًا عن الثروة في لندن . وجورج ، الذي هو راوي القصة ، شخص يهتم بأحوال المجتمع ويصوغ ملاحظاته باللغة العلمية التي تعلّمها عندما درس علم الأحياء . وهو يهتمّ بالأشكال والبنى ، وبالتحليل الاجتماعي والتصنيف العلمي . فإنكلترة في الفترة السابقة للثورة الصناعية كانت ذات بنية واضحة المعالم يدعوها "منظومة بلَيْدْسوڤر" ، أي باسم البيت الريفي الكبير الذي كانت أمه تعمل فيه مدبّرة منزل . أما التطوّر التجاري والصناعي الذي حقّقته الأمّة فقد غطّى الأرض بنموّ متورّمٍ ، قد يصبح سرطانيًا ، للمناطق الحضرية ، بينما بيع كثير من

---

ځځ *The History of Mr Polly*

دد Coming up for Air

الملكيات الريفية لطبقة جديدة من "السادة"[*] ، كثيرًا ما تعود إلى أصول يهوديَّة(٣٢). كذلك يصبح إدورد بوندريفو الذي يدلّ اسمه على أن أصوله غير إنكليزية مالكًا "طارئًا " لبيت ريفي كبير(٣٣) . وعندما تنهار تجارة إدورد فإنه يهرب من دائنيه إلى فرنسا ، بينما يبدو أن جورج في نهاية القصة على وشك الهجرة إلى الولايات المتحدة لأن سفينته الحربية التجريبية (التي لم تبدِ الأميرالية أي اهتمام بها) "لم يقصد منها أن تخدم الإمبراطورية أو أن تقع في أيدي أيٍّ من القوى الأوروبية (٣٠٩) . وكانت رواية **تونو بنگي** قد بدأت على شكل سلسلة من الفصول في مجلة فورد مادكس فورد بعنوان **إنكلش رفيو** ، ويبدو أن جورج ذاهب في الاتجاه الذي كانت قد اتخذته الإمبراطورية غربًا ، شأنه في ذلك شأن المهاجرين الأوروبيين الذي وصفهم فورد في كتابه **روح الشعب** .

ثمة إذن قدر من عدم اليقين في فكر جورج الخاص بمستقبل إنكلترة . ففي أوائل الرواية نراه يستعمل مقارنة تقوم على شكل مبكّرٍ من أشكال عرض الشرائح الزجاجية :

لربما أحرز النظام الجديد تقدُّمًا كبيرًا نحو تشكيل نفسه ، ولكن الآخذ بالاختفاء يظل مطبوعًا في الذهن كما يحصل للصورة التي تختفي تدريجيًا عند عرضها بواسطة آلة عرض الصور . وهذا الشكل الآخذ بالاختفاء يبقى واضحًا قابلاً للتتبُّع ، بينما تظل الصورة الجديدة غامضة حتى بعد أن تتَّضح ملامحها وتزداد سطوعًا . وهكذا فإن الصورة الجديدة لإنكلترة الخاصة بأبناء أبنائنا ما تزال غير مفهومة لي . أما الأشكال والاتجاهات القديمة فهي باقية ، ولكنها تغيَّرت تغيُّرات خفيّة يحتمي في ثناياها أناسٌ غرباء (١٥ – ١٦) .

---

[*] pseudomorphous التي ترد هنا تتابع الاستعارة البيولوجية الخاصة بالنمو المتورّم الذي يحتمل أن يكون سرطانيًا ، وذلك بأن تشير إلى أن هذه الجماعة الجديدة من "السادة" ليست وريثة طبيعية للطبقة الأصلية .

يدلّ اختيار وِلز "لنظام بليدسوفْر" ، وهو نظام تضمين الأرض الذي تتبعه الطبقات الحاكمة (ولا سيّما طبقة الوكز الأرستقراطية) ، أساسًا لهذا النموذج الاجتماعي على أنه ينظر إلى التطوّر التجاري والفساد المالي في إنكلترة الحديثة نظرة تشبه نظرة ترولوپ في **كيف نعيش الآن**ﺭﺭ . لكن جورج پوندريڤو يفتقر إلى السلامة الأساسية في تفكير شخصية پول مونتاغيو عند ترولوپ ، هذا إذا ما ضربنا صفحًا عن شخصية روجر كاربري المتزمتة . فقصّة جورج تبدأ باعترافه الذي يدلي به دون اكتراث بأنه كان قد قتل رجلاً أفريقيًا في يوم من الأيام في أثناء رحلة غير قانونية استهدفت حفر منجمٍ . ويعلّق فيما بعد ، في لحظة استبطان داخلي ، بقوله : "لعلّي أرى الفساد في كل ما أراه حولي لأنني أنا الفساد بمعنى من المعاني" (٣٨٢) . وقد علّق أحد النقّاد على ذلك بقوله : "من الصعب أن نعيّن أين ينتهي الهدف من كتابة الكتاب – وهو فضح حالة إنكلترة – وأين يبدأ سحر الشرّ الخالص لديه"(٣٤). وجورج هو زميل في الجمعية الملكية ومغامر لا يتورّع عن شيء في الوقت نفسه ، وهو من عشّاق الحقيقة العلمية الخالصة ومصمّم لسفينة حربية . وتبقى علاقته بزوجته وعلاقته الغرامية ببياترِس نورمندي الأرستقراطية عقيمة لا تنجب أطفالاً . وهو لا تعنيه "إنكلترة الجديدة الخاصة بأبناء أبنائنا" كثيرًا رغم أنه يكثر الحديث عنها .

ليس السبب وراء صعود آل پوندريڤو المدهش في مراتب القوة والثروة هو أنهم اخترعوا اختراعًا علميًّا مفيدًا بل هو الدواء التجاري التافه المسجّل باسمهم . والرواية تصوّر مشهدًا تسود فيه الرأسمالية دون رادعٍ يردعها ، ولذا فإنها ماضية بالشعب نحو الهلاك . والاسم بليدسوفْر يوحي "بمنجل أبينا الزّمن وهو في وضعية

---

ﺭﺭ *The Way We Live Now*

الحصاد[زز] ، كما قال أحد النقّاد ، وكذلك بالسيف النّاري الذي يحرس باب الجنة التي لا يمكن للبشرية الحديثة أن تعود إليها(٣٥). والعنوان الأصلي للفصل ما قبل الأخير هو "الحبّ بين الحطام" ، وتتبعه رحلة المدمِّرة في نهر التّيمز ، وهي رحلة تبدو لجورج وكأنها "تستعرض إنكلترة ... ذلك أن الرحلة في نهر التّيمز هي بمثابة تقليب صفحات كتاب إنكلترة من بدايته إلى نهايته" (٣٨٢ – ٣٨٤). وهنا أصبحت إنكلترة كتاب تاريخٍ أو متحفًا ، بينما يبدو المنظر الذي يجري استعراضه كأنه "سمفونية لندن" (وهذه عبارة أوحت بمسفونية لندن للموسيقار رالف ڤون ولْيَمْز) . والحركة الأولى في "سمفونية" ولْز تستدعي إلى الذهن الارتباطات الملكية والدينية لكلٍّ من كيو[سس] وبلاط هامبتن ، وتضمّ الحركة الثانية البرلمان وسكتلند يارد الجديدة ، وجمعيات المحامين[شش] والمدينة [أي لندن] . أما الحركة الثالثة "فهي خارج حدود القانون والنظام وخارج ما يقاس عليه من أحداث الماضي . إنها الميناء والبحر" – المركز الفوضوي للرأسمالية العالمية ، وبعد ذلك "هناك الحرّية الهوائية والطرق التي لا يمكن سلوكها" (٣٨٦ – ٣٨٧) . وهكذا تنتهي رواية **تونو بنگي** بمشهدها الــذي يختفي بالتــدريج بصــورة رمــزية تــوحي بتفكك إنكلترة أو اختفائها التدريجي[صص].

---

[زز] تتكون كلمة Bladesover من مقطعين ، الأول هو Blades . والمفرد منها يعني (في هذا السياق ووفق هذا التفسير) نصل السكين أو المنجل . أما "أبونا الزمن" فكثيرًا ما تصوِّره اللوحات ذات المنحى الديني أو الوعظي على هيئة هيكل عظميٍ يرمز للموت ويحمل منجلاً كبيرًا يحصد بواسطته رؤوس البشر .

[سس] موقع حدائق شهيرة هو وقصر هامبتن .

[شش] Inns of Court : هذه الجمعيات هي أشبه بالنقابات المهنية المخصصة للمحامين وللقضاة الذين عملوا في سلك المحاماة ، ويجري فيها التدريب أحيانًا ، وتمارس قدرًا من المراقبة والضبط على أعضائها .

[صص] dissolution : هذه الكلمة تعيدنا إلى صورة آلة عرض الشرائح التي ورد ذكرها قبل قليل .

كان د. هـ. لورنس على دراية بروايات إ. م. فورستر وولْز ، وتتراوح أعماله بين التفاؤل الفورستري وتشاؤمية **تونو بنگي** . والرمز المركزي في رواية **قوس قزح**[ضرض] (١٩١٥) تشير عن وعي أو دون وعي إلى الصورة التي ترد في **هاوردز إند** عن "جسر قوس قزح" يصل "ما بين النثر فينا وبين العاطفة" : "ونحن من دونه أجزاء مبعثرة لا معنى لها ، فكأن نصفَ كلٍّ واحد منا راهبٌ والنصف الآخر حيوان ، أو كأننا أقواس لم تتصل لتشكِّل إنسانًا سويًّا" (١٧٤) . ويستعمل لورنس رمز قوس القزح بالدرجة الأولى ليرمز لتحقيق التواصل الجنسي بين الرجل والمرأة ، ولكنه يرمز أيضًا إلى تتابع الأجيال وإعادة بناء المجتمع الإنگليزي في المستقبل . ولذا فإن بطلته في خاتمة الرواية إيرسُلا بْرانْگوِن ترى "في قوس القزح معمار الأرض الجديد بعد أن يزاح فساد البيوت والمصانع القديمة، وبعد أن يُبنى العالم من نسيجٍ حيّ من الحقيقة يناسب قبّة السماء التي تخيّم على كل شيء"[٣٦] . أي إن لورنس يعتنق نوعًا من الديانة الغيبية بينما يؤمن ولْز بالعلم الاجتماعي ، ولكنهما روائيّان ينظران إلى المستقبل ، كما تدلّ هذه الفقرة [من رواية لورنس] .

ذكر لورنس في مقالة تضمّنت جانبًا من سيرته الذاتية أن المنطقة الريفية المحيطة بمناجم نوتنگمشر حيث ترعرع "كانت لا تزال هي إنگلترة القديمة ذات الغابات والماضي الزراعي" . كانت هي " إنگلترة الزراعية التي عرفها شيكسبير ومِلْتن وفيلدنغ وجورج إلْيُت"[٣٧] . ولكن هذا الماضي الريفي الذي ينتمي إلى الماضي البعيد انتهى حوالي سنة ١٨٤٠ عندما شقّت قناة تستعملها البوارج المتنقلة من مناجم الفحم وإليها . وفي الجيل التالي يتزوج توم برانگون من المارشْ فارْم من مهاجرة بولندية . وسعادته الزوجية سعادة غريزية لا تعبّر عن نفسها بكلام

---

ضرض *The Rainbow*

كثير ، ولكن العقبات التي تحول دون إشباع الرغبات الجنسية والعاطفية تزداد ضخامة مع كل جيل لاحق . ولذا فإن وِلْ بْرانْگوِن "يشعر بأن في داخله شيئًا يحدّ حركته ، شيئًا لم يتشكّل في وجوده ، ببراعم لم تتفتّح في داخله ، بمراكز مظلمة لن تتفتّح ما دام حيًّا في الجسد" (٢١٠) . وعندما تلتقي ابنته إيرسُلا في سن الخامسة عشرة بالإنگليزي البولندي أنتون سْكْربِنسكي فإنها تشعر بأنه أحد "أبناء الله" (٢٩٢) ، ولكنهما سرعان ما يكتشفان أنهما لا يناسب أحدهما الآخر جنسيًا أو فكريًا أو عاطفيًا . ذلك أن إيرسُلا تكون مدفوعة بالأفكار النسوية عند جيلها ، وبتجاربها خارج نطاق البيت في أثناء عملها معلّمةً ودراستها طالبةً جامعية . أما أنتون ، اليتيم ، فيصبح ضابطًا في الجيش ويحوّل عواطفه من حياة العائلة إلى وحدته العسكرية . وتبحث إيرسُلا عما يحقّق ذاتها بينما يحقق أنتون ما يريده في تفانيه في خدمة الدولة . وتتنبأ إيرسُلا في أثناء استعداده للسفر إلى الهند بأن يكون دورُه شبيهًا بدور من يخدمون الإمبراطورية على طريقة كپلنغ :

سيصبح أرستقراطيًا ثانيةً تنسب له السلطة والمسؤولية ، وتخضع له أعداد كبيرة من السكّان لا حول لها ولا قوة . وبما أنه سيكون واحدًا من أبناء الطبقة الحاكمة فإن وجوده كله سيكون موقوفًا على تحقيق فكرة الدولة الأفضل وتنفيذها . وسيجد في الهند عملاً حقيقيًا عليه أن يقوم به . فالبلد بحاجة إلى الحضارة التي يمثّلها : بحاجة إلى الطرق والجسور وإلى التنّور الذي كان هو جزءًا منه ... ولكن ذلك الطريق لم يكن طريقها (٤٤٣ – ٤٤٤) .

ترفض إيرسُلا أنتون مثلما ترفض جين آير المبشّر سِنْجن رِڤرز ، ورؤياها الأخيرة الخاصة بقوس القزح تؤكد لها أنها على صواب في هذا الرفض . وفي رواية **العاشقتان**[طط] (١٩٢٠) تجد إيرسُلا ما تسعى إليه مع روپرت بيرْكِن ، ولكن

---

[طط] *Women in Love*

هذين العاشقين (المعلّمة والمفتّش التربوي) يتخلّيان عن عملهما ويغادران البلد ويتخلّيان عن مسؤوليتهما بشأن مستقبل إنكلترة ، إذ يقول بيركِن إنهما "يريدان أن يُحرما من الميراث"(٣٨).

جرِلْد كْرِجْ في رواية **العاشقتان** هو الخليفة الروحي لأنتون سكْرِبنْسكي . وهو ضابط سابق من ضباط الجيش يحلّ محلّ أبيه في تجارته ويفرض إرادته وسلطته على مناجم الفحم . ويفرض نظامًا تسلّطيًا عالي الكفاءة لا يرحم في مقابل "عالم الديمقراطية الزاحف" :

كان ثمة عالمٌ جديد ، نظام جديد ، يتّسم بالصرامة والقسوة واللاإنسانية .. ولكنه نظامٌ مُرْضٍ حتى في قوته التدميرية .فقد كان الرجال راضين عن انتمائهم إلى تلك الآلة العظيمة المدهشة حتى في أثناء تدميرها لهم . كان ذلك ما أرادوه ... ولولا ذلك لما تمكّن جرِلْد من عَمَل ما عَمِل" (٢٤٤ ، ٢٤٦) .

وقد اعترض النقاد على افتقار هذه الفقرة لأي صلة حقيقية بالتاريخ الاجتماعي لأن عمال المناجم أبدوا مقاومة شديدة ضد أوضاعهم في أوائل القرن العشرين(٣٩) . ولكن لورنس كتب ما كتب إبّان الحرب العالمية الأولى ، ولذا فإن هذه الناحية من الرواية قد تقرأ على أنها استجابة مُزاحة من موقعها للتضحيات الهائلة التي تضمنتها حرب الخنادق . فجرِلْد ضابط عسكري نقل دروس الضبط العسكري إلى مناجم الفحم (حيث لم يكن من المحتمل أن ينجح ذلك النوع من الضبط) ، ولكن الآلة الاجتماعية المدمّرة التي أوجدها لها مثائل عديدة في القرن العشرين . وجرِلْد نفسه رمز للموت ، إذ يفشل عاشقًا وينتهي به الأمر إلى الانتحار .

تسبّبت الحرب العالمية الأولى في إبقاء لورنس في إنكلترة كالأسير ، ثم أخذه ترحاله الروحيّ بعد سنة ١٩١٨ إلى إيطاليا وأستراليا والولايات المتحدة .

وتصوّر روايته **الفتاة الضائعة**ظظ (١٩٢٠) وبعض قصصه القصيرة بطلاته الإنكليزيات وهنّ يسافرنَ إلى إيطاليا دون التفكير في العودة ، شأنهنّ في ذلك شأن ليليا هَرِتُن عند فورستر . غير أن الكاتب عاد في رواية **عشيق الليدي چاترلي** (١٩٢٨) إلى إنكلترة بقصَّة رومانسية تتناول الخلاص عن طريق الجنس في صيغة حديثة من غابة شيروود . فقد كانت المناجم للورنس الطفل كما استذكر فيما بعد ، "شيئًا طارئًا في بيئته ، ولم يكن روبن هُدْ ورفاقه المرحون بعيدين عنه"[٤٠] . وملِرْز الذي يعاشر كُوني چاترلي في كوخه الواقع في الغابة هو بمثابة روبن هُدْ ، بينما يمثل مالك المنجم السير كلِفُرْد چاترلي ، العاجز ، شخصية المسؤول عن تنتنگم.

كُتبت رواية **عشيق الليدي چاترلي** في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وهذه الحرب مبنيّة في نسيج الرواية . ويخلق أسلوبُ السَّردِ الحادُّ ، ذو السَّطح الهشّ ، في رواياته المتأخّرة أزمة في اللغة "لأن الكلمات الكبيرة ، الدينامية ، كانت شبه ميتة الآن ، وتقترب من الموت يومًا بعد يوم"[٤١] . لكن كلمة إنكلترة تحتفظ بشحنة عاطفية أشدّ في **عشيق الليدي چاترلي** مما نجده في كل من **قوس قزح** و **العاشقتان** : "إنكلترة يا بلدي ! ولكن أي إنكلترة هي بلدي أنا ؟" – هذا ما يتساءل عنه الراوي (١٦٢) . ويحاول آل چاترلي من بلدة راگبي أن تكون لهم يد في كلٍّ من إنكلترة الزراعية وإنكلترة الصناعية ، ليحافظوا على غابة البلّوط القديمة في الضيعة التي يرى فيها كلِفُرْد "إنكلترة القديمة ، بل القلب منها" (٤٤) . أما أبو كلِفُرْد الذي "ساند إنكلترة ولويد جورج كما ساند أسلافه إنكلترة والقدّيس جورج"ﻉﻉ (١٢) . فقد اضطرّ لقطع قدر كبير من الأشجار من أجل توفير الخشب

ظظ *The Lost Girl*

ﻉﻉ يرد هذا النداء الداعي لاستنهاض الحمية القومية لدى الإنكليز في مسرحية **الملك هنري الخامس** لشيكسبير .

لبناء دعائم الخنادق العسكرية . وتصوّر الرواية عودة كوني إلى الغابة حيث تحمل من ملِرز ، وتؤيد نبوءة ملِرز الخاصة بالنهاية الوشيكة للنظام الصناعي .

كانت كوني چاترلي ، التي ولدت لأمٍّ من أتباع الاشتراكية الفابيّة ولأب من أعضاء الأكاديمية الملكية ، قد عاشت في ألمانيا أيّام صباها . وتتّسم ، على غرار الأختين شليگل ، بما يدعوه لورنس "بالإقليمية العالمية للفنّ التي تتناسب والمثل الاجتماعية الخالصة" (٦) . كذلك يتّسم كلِفُرْد بأنه من المهتمين بالفكر ، وهو الابن الأصغر لأبيه ، الذي أصبح وريث راگبي بعد وفاة أخيه . وهو غير مؤهّل لأداء دور مالك الأرض حتى قبل أن يصاب في حرب الخنادق . أما أشدّ الصعوبات التي واجهها لورنس أثناء انشغاله على مسوَّدات **عشيق الليدي چاترلي** فقد انحصرت في شخصية ملِرْز . فهو على غرار شخصية روبن هُد جنتلمان مُتَخَفٍّ، وهو ضابط سابق في الجيش قانع بوظيفة خادم على ضيعة چاترلي[٤٢] . واستعماله للهجة نتنگم استعمال مقصود لأنه قادر على استعمال الإنگليزية الفصيحة . وهو من بعض النواحي صيغة أشدّ إنسانية وأبعد أثرًا من أنتون سكْرِبِنْسكي لأنه يؤمن ، رغم كل ما يتمتع به من حيوية جنسية واستقلال ، بما تتطلّبه الخدمة من معايير أخلاقية أو يؤمن بها جانب منه على الأقل . وهو يترك ضيعة راگبي لشغل وظيفة أعطاه إياها شخص كان يعرفه أثناء الخدمة العسكرية ليعمل مزارعًا تمهيدًا لمستقبل يكون فيه هو وكوني مالكين لقطعة من الأرض خاصة بهما .

ثمّة "فتاة فارهة الطول ضعيفة البنية تحاول تأهيل نفسها للعمل في سلك التعليم" (٣١٣) في العائلة التي نرى ملِرْز يسكن عندها في آخر الرواية . وهو يحاول مساعدتها في تحضير دروسها ، ولكن لورنس نفسه ، وهو الذي عمل معلّمًا في السابق ، لا يستطيع في الحقيقة أن يسند دورًا بنّاءً للمعلمين في بناء إنگلترة الجديدة . واليوتوبيا التي يحلم بها ملِرْز ستجد خلاصها في الجسد وليس في الفكر، في الاستطيقا وليس في التربية والتعليم أو السياسة . ولن تكون إنگلترة مثقّفة .

وستكون تلك اليوتوبيا على غرار المستقبل الذي تخيّله وليم موريسْ في قصة الرومانس اليوتوبية التي كتبها أرضًا تملأها العمارات الفنية الباذخة ويسود فيها العمل اليدوي الكريم ، ويرتدي فيها الناس ملابس جميلة – ولكن دون أن يكونوا كثيرين . وحقّ كوني في الحصول على الرضا الجنسي وعلى أن تلد طفلها هو جزء من التسويغ الأساسي الذي يقدّمه لورنس لشعورها بالانتصار في علاقة الزنا التي تقيمها . لكن الجنس في المستقبل سيكون "غير طبيعي" بمعنى انفصاله عن الرغبة في الإنجاب . فكما يقول ملُرز لكوني عندما يتعرّيان في الغابة : "سننظّف البلد ثانية ، ولن ننجب كثيرًا من الأطفال لأن العالم مكتظّ " (٢٢٩) .

## فرجِنْيا وُلْفْ : الإطار المتَشَقّق

تتابع الروايات الاجتماعية لكلٍّ من فورستر وولْز ولورنس مسألة مصير إنكلترة ضمن الإطار العام الذي أسسه أسلافهم في فنّ القصة . **وتونو بنگي وأطول رحلة** مثالان على رواية التربية الذاتية. بينما تعتبر روايات **هاوردز إند وقوس قزح والعاشقتان** روايات تودُّد . **وعشيق الليدي چاترلي** هي محاولة لورنس لتحدّي النتيجة المأساوية التقليدية للرواية الأوروبية التي تتناول موضوع الزنى. ولكن الروائيين الثلاثة يُبدون في الوقت نفسه ضيقًا بهذه البنى الموروثة . وأوضح الحالات هي حالة ولْز لأنه تخاصم مع هنري جيمز بخصوص القصة ، وبعد ذلك كتب رواية **تونو بنگي** التي جعلها "أقرب محاولاته لكتابة الرواية"[٤٣] . ولجأ فورستر إلى الصمت بعد كتابة **رحلة إلى الهند**[٤٤] (١٩٢٤) ، بينما تزايد اهتمام لورنس بالترويج لأفكاره ، مثلما فعل ولْز . واتخذ بعض من أفضل أعمال لورنس المتأخرة شكل الحكايات الرمزية والقصص القصيرة ، ذلك أن اللغة الجنسية المباشرة في رواية **عشيق الليدي چاترلي** أدّت إلى حجبها عن جمهور القرّاء لأكثر من ثلاثين عامًا .

---

[٤٤] *A Passage to India*

حرص كلٌّ من فورستر وولِز ولورنس على تفادي النظر التاريخي المتمهل الذي لجأت إليه الرواية الفكتورية كثيرًا، وهي رواية تبدأ وتنتهي في عالمٍ يعترف الروائيون بأنه مضى . وقد شاركت فْرجنيا وُلْف أسلافها في اهتمامهم بمسألة "كيف نعيش الآن" ، ولكنها اعتقدت بأن تصوير هذه المسألة لا يمكن أن يجري بنجاح إلاّ بنوعٍ جديدٍ من الرواية التجريبية . ومع ذلك فإن روايتيها المبكّرتين **الرحلة إلى الخارج**[ف ف] (١٩١٥) و**الليل والنهار**[ق ق] (١٩١٩) كانتا استمرارًا للرواية الإدْوَردية . وقد بقيت طوال حياتها الأدبية مفكّرة أدبية تستشهد بفكرة مِردِث الخاصة "بالضمير الكامن في التأمل والتفكير" ، وكان انشغالها بالتاريخ والمصير القوميَّين لا يقلّ عن انشغال معاصريها بهما .

لكنها تنحو هي وشخصيات رواياتها إلى رفض هذا الانشغال أحيانًا . ففي مقالتها السياسية بعنوان "ثلاث جنيهات" (١٩٣٨) تؤكد وُلْف أنها "ليس لها وطن بصفتها امرأة ... وأن كونها امرأة يجعل وطنها هو العالم كلّه"[٤٤] . فقد سيطر الذكور على التاريخ والأدب الإنكليزيين سيطرة خانقة من وجهة نظرها . ولربما كان هذا هو السبب الذي يجعل شخصياتها لا تجد الكثير من الفائدة في الدراسة الإجبارية للتاريخ . فرَيچل ڤِنْرَيْس في رواية **الرحلة إلى الخارج** غير متحمسة لدارسة كتاب گِبِن **اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها**[ك ك] ، ولا تتحمَّس كساندرا أُتْوَيْ في رواية **الليل والنهار** (١٩١٩) لقراءة كتاب مَكولي **تاريخ إنكلترة**[ل ل] عندما يُطلب منها ذلك . وفي رواية **السيدة دالُوَي**[م م] (١٩٢٥) تُستَخدَم الآنسة كلْمَن لتعلّم ابنة كلارِسا دالُوَي مادّة التاريخ . ولِكِتي مالون في رواية

---

ف ف *The Voyage Out*

ق ق *Night and Day*

ك ك *The Decline and Fall of the Roman Empire*

ل ل *History of England*

م م *Mrs Dalloway*

**السنُون**ٽٽ (١٩٣٧) معلّمٌ خاصّ له كتاب مقرّر عنوانه **تاريخ إنكلترة الدستوري**ٽٽٽ. ومن الواضح أن وُلْف تتعاطف مع هاته الفتيات اللواتي يعانين من الملَل ويُجْبَرْنَ على فعل ما لا يُرِدْن فعله . وفي كيمبرج ، يُطْلَب من بطل رواية **غرفة جيكب**ٽٽ (١٩٢٢) أن يكتب مقالة عمّا إذا كان التاريخ يشبه سير العظماء ، وهذه مسألة من الواضح أنها تعني له أكثر بكثير مما تعني لفتيات وُلْف . وقد سخرت وُلْف نفسُها أحيانًا من تقاليد سير الرجال ، ذلك النوع من الكتابة الذي برّز فيه أبوها لِزلي ستيفن ، محرّر **معجم السيرة الوطنية**ٽٽ. ولكنها تتصالح مع الكتابة التاريخية في روايتها الأخيرة **بين الفصلين** (١٩٤١) ، حيث نجد أن لوسي سْوِذِن دارسة متحمسة للتاريخ ، وتدور حبكة الرواية حول تمثيل موكب احتفالي يعرض التاريخ الإنكليزي منذ أقدم العصور . وهذا الموكب الاحتفالي هو من وضع امرأة .

تشكّل روايـــة **الرحلة إلى الخـــارج** نقدًا غير مبـــاشر للمشاعر الوطنية الإنكليزية في شخص رچرد دالُوي ، وهو سياسي من الحزب التوري يظهر فيما بعد في رواية **السيدة دالُوي** . ويرافق السيد دالُوي وزوجتُه كلاً من رَيْچل وأبيها فيما بعد في رحلتهما البحرية ، ويتأمّلان بمشاعر الحب "مسار السياسة المحافظة من عهد اللورد سالزبري رجوعًا إلى عهد [الملك] ألْفْرِد"(٤٥) . ورچرد إمبريالي متحمّس لا يرى أن ثمة "هدفًا أسمى" من أن يكون أحد مواطني الإمبراطورية . ولكن مستمعتيه لا تشاركانه حماسه ، وهو يشكو من جهة من أنه "لم يصادف امرأة في حياته تفهم معنى إدارة دفّة الدولة" (٦٩) . وبعد ذلك يغادر رچرد هو وآيديولوجيته السفينة التي تنقل مجموعة من المستوطنين والسياح البريطانيين إلى

---

*The Years* ٽٽ

*Constitutional History of England* ٽٽٽ

*Jacob's Room* ٽٽ

*Dictionary of National Biography* ٽٽ

البرازيل . والرحلة إلى الخارج التي تسرد الرواية أحداثها هي رحلة باتجاه واحد ، وبعض ركاب السفينة لن يعودوا إلى بلادهم أبدًا .

لكن ربما كانت هذه هي الحالة الوحيدة التي تغامر فيها إحدى قصص وُلْف بالمغامرة خارج بريطانيا العظمى . فلندن ، ولا سيّما وستمنستر هي "مركز كل شيء" في رواية **الليل والنهار** وفي **السيدة دالُوي**(٤٦) . وتبدأ رواية **أورلاندو** (١٩٢٨) في بيت ريفي كبير تضمّ الأرض التابعة له تعلو قمته شجرة يمكن منها رؤية "ثلاثين بل ربما أربعين" بلدة إنكليزية إلى جانب قمم جبال اسكتلندة وسنودونيا . (وهذا أمر مستحيل في علم النبات وعلم الجغرافية)(٤٧) . وتصعد كِتي مالون – في حادثة أقرب إلى الواقع – إلى قمة تلّ يقع ضمن أراضي زوجها في ربيع سنة ١٩١٤ وتضطجع هناك للإصغاء "إلى الأرض ذاتها تغني لنفسها كأنها جوقة منفصلة"(٤٨) . ويبدو أن هذه المشاهد هي بمثابة ما وصفته إحدى الناقدات باعتراف وُلْف "بحبّها العميق لإنكلترة حبًّا لا تملك حياله شيئًا"(٤٩) . وهذه المشاهد تُعدُّنا للبانوراما الاجتماعية التاريخية التي تعرضها روايتها **بين الفصلين** عرضًا مصغّرًا ، وتقدم لنا فيها وُلْف أوضح كتاباتها التي تتّصل بالمصير الوطني .

تعرض رواية **بين الفصلين** قصة احتفالٍ تقيمه قرية وقصة حفلةٍ تقام في پويْنْتسْ هول ، البيت الريفي الذي يقع "في قلبِ إنكلترة"(٥٠) . وقد يبدو لنا ذلك بمثابة الاستسلام للحنين إلى الماضي الذي يرافقه الشعور بالرضا ، وقد وصف الناقد المعاصر مالكلم كولي الرواية بقوله إنها صورة "لإنكلترة وقد وضعت تحت الزجاج"(٥١) . ولكن التاريخ ، وهو حزيران / يونيو ١٩٣٩ يجب أن يستوقفنا ، والجملة الأولى في الرواية تحيلها كلها إلى مفارقة : "كانت تلك إحدى أمسيات الصيف وكانوا يتكلّمون في الغرفة الكبيرة ذات النوافذ المفتوحة المطلة على الحديقة عن البالوعة" (٣) . فالبلدية تنوي إنشاء بالوعة أو حفرة لتصريف القاذورات المتزايدة بسبب النمو السكاني المتوقع لأن المنطقة اختيرت لإنشاء مطار

ومصنع للسيّارات . (لا تُرى أيٌّ من هذه الأشياء من نوافذ پوينْتسْ هول لحسن الحظ ، ولكن البيت يقع في منخفض) ويلاحظ السيد أولڤر ، وهو موظف مدني متقاعد أدّى الخدمة في الهند ، أن موقع البالوعة "يقع على الطريق الروماني" : "إذ يمكن للمرء أن يرى من الطيّارة الآثار التي خلفها البريطانيون القدماء ، وتلك التي حلَّفها الرومان ، وتلك التي خلفتها البيوت الريفية التي شيَّدها الإليزابيثيون ؛ وآثار المحاريث التي حرثت التلال لزراعة القمح إبّان الحروب النابليونية" (٣ – ٤) . وهذا الاستعراض الپانورامي هو أول استعراض من نوعه في الرواية ينقلنا من البريطانيين القدماء إلى الحروب النابليونية التي مكَّنت محدثي النعمة من آل أولڤر من شراء ضيعتهم الريفية . ويوحي هذا الاستعراض بتتابع رُتِّبَت فيه طبقة فوق أخرى من التطوّر ، ونرى فيه آثار الجراح التي بقيت ظاهرة عبر المكان والزمان. ويشير المشهد الذي يُرى من الطائرة ، والاحتفال المواكبي السنوي (الذي يمثّله القرويّون ويشاهده الجنتري المحليون) ، وإقامة مجمَّع الصَّرف الصحّي إلى شيء واحد هو النظرة التقدمية الخاصة بالتاريخ الإنكليزي .

ويجري تضمين هذه النظرية التقدُّمية بالإشارة إلى سيرة كل من پالمرستون وگاريبالدي في مكتبة پوينْتسْ هول رغم أن الرواية تصوّر آل أولڤر في القرن العشرين تصويرًا يجعلهم رجعيين لا يقبلون بالتغيير . وهي أيضًا موجودة في كتاب "الخطوط العريضة للتاريخ" الذي تقرأه لوسي سْوِذِنْ (١٠) والذي يدخل في السَّرد من خلال المونولوغ الداخلي . وقد اعتبرت هذه "الخطوط العريضة" إشارة إلى **موجز تاريخ العالم**[iii] الذي نشره هـ. ج. وِلْز وراج رواجًا باهرًا . ولكن الفقرات التي تلاحظها لوسي تركز على إنكلترة تركيزًا يمكن اقتفاء أصوله بحيث نراها في الفصول الأولى من كتاب **تاريخ إنكلترة** لتْرڤلين . وتدلّ يوميّات وُلْف ودفاترها على أنها كانت تقرأ تاريخ تْرڤلين في الأشهر الأخيرة من سنة ١٩٤٠ .

---

[iii] *Outline of History*

كان جورج مكولي ترڤلين (وهذا هو اسمه الكامل) يكبر ڤرجنيا وُلف بستّ سنوات . وولد كلاهما من الفئة ذاتها من الفئات التي تشكل الطبقة الإنكليزية الوسطى العليا ، أو "الأرستقراطية الفكرية" التي كانت تعيش حول لندن وكيمبرج . وكان اللورد مكولي أخا جدّته ، وكان أبوه هو السير جورج أوتو ترڤلين ، وهو وزير من حزب الأحرار ، وهو الذي كتب سيرة اللورد مكولي . وكان "تفسير الوگز للتاريخ" يجري في دمه ، ولكن هذا جعل الروائيين الإنگليز ينفرون منه . فقد دعاه وِلْز في **مكياڤلي الجديد**[***] (١٩١١) واحدًا "من أضيق الكتّاب الإنگليز خيالاً من بين الكتّاب الذين هم فخر إنگلترة في عهدها الأخير"(٥٢) . وكان كلٌّ من ترْڤلْيَن ووُلْف يعرفان بعضهما معرفة سطحية ، ولكنهما كانا يشعران بكراهية متبادلة . وعندما عُيِّن ترفِلين عميدًا كلية ترِنتي بجامعة كيمبرج سنة ١٩٤٠ كتبت وُلْف في دفتر يوميّاتها إنه "من الشلّة الداخلية" و"النتاج الكامل للحياة الجامعية" وقد كان أبوها "من "الشلّة" أيضًا :

المنتمون إلى الشلّة إنگليز لا لون لهم . إنهم نتاج الآلة الجامعية . أنا أحترمهم . فقد كان أبي واحدًا منهم . ولكنني لا أحبّهم . لا أتذوّقهم . إنهم قوم يفتخر بهم القرن التاسع عشر ، وهم يقدّمون خدمات جلّى ، كالطرق الرومانية . ولكنهم يتجنّبون الغابات والأمور الخيالية التي لا تلمس باليد(٥٣) .

لكنّها عادت بعد ثلاثة أسابيع عندما دمّرت قاذفات القنابل الألمانية كاتدرائية كڤنتري وكانت على وشك إنهاء رواية **بين الفصلين** وكتبت ما ينمّ عن تقدير أكبر لكتاب **تاريخ** إنگلترة : "أتشبث بثقتي بتاريخ ترڤي . والآن أعود له" (٣٣٩) . وكان من رأيها أن ترڤلين يحتل "درجة من الدرجات الدنيا" على سلّم الفنّ ، ومع ذلك فقد نقلت فقرات من تاريخه في دفاترها .

---

*The New Machiavelli* [***]

يذكِّرنا تشبيه العضو المنتمي إلى "الشلَّة" بالطريق الرومانية بالطرق الرومانية التي يقع عليها مجمّع الصرف الصحّي في رواية **بين الفصلين** . فوُلف تربط ما بين الطرق الرومانية وكتب التاريخ والسيرة التقليدية التي يكتبها الذكور كما في حالة بيرنَرْد الذي يصف في رواية **الأمواج**[تتت] (١٩٣١) "أسلوب كتب السيرة ... التي تُشَقُّ كالطرق الرومانية عبر حيواتنا المضطربة"[٥٤] . أما الطرق الرومانية ذاتها فقد شُقَّت عبر الغابة البكر ، أو عبر ما دعاه ثرڤلين "بقفار إنكلترة التي كانت تكسوها الغابات البكر"[٥٥] ، وهي العبارة التي تروق للوسي سوِذن أثناء قراءتها للخطوط العريضة للتاريخ : "كانت العبارة التي تقرؤها تقول : "كانت إنكلترة آنذاك مستنقعًا . وكانت أرضها مغطاةً بالغابات الكثيفة . وكانت الطيور تغرّد فوق أغصانها المتشابكة..." (١٩٦) . والموكب الاحتفالي الذي تصفه رواية **بين الفصلين** يجري في الهواء الطلق على مصطبة تحفّها الأشجار ، ويبدأ بمسرحٍ خالٍ ، بينما تقف مخرجة الموكب وراء شجرة . ثم تظهر فتاة صغيرة تمثّل إنكلترة من وراء الشجيرات . وهكذا تجد الآنسة لاتْروب أن الجوهر الأزلي لـ إنكلترة في رواية **بين الفصلين** تمثّله غابة أنثوية بِكْر .

كانت الاحتفالات الموكبية قد ظهرت قبل ذلك في رواية جون كوپر پويس **قصة رومانس من گلاستنبري**[ثثث] (١٩٣٢) ورواية **من منظر إلى موت**[ججج] (١٩٣٣) لأنتُني پاول . وكان إ. م. فورستر قد كتب سنياريو موكبين تاريخيين . وكانت وُلف قد فكّرت في إمكانية أن يكون عنوان روايتها "الموكب" فقط . لكن التجديد عندها تمثَّل في ابتكارها موكبًا احتفاليًا من تأليف امرأة هي الآنسة لاتروب التي تقدّم صيغة من التاريخ الإنكليزي تتصف بالطموح وتعبّر عن وجهة نظر

---

تتت *The Waves*

ثثث *A Glastobury Romance*

ججج *From a View to a Death*

نسوية ضمنًا ، وتحاكي الأحداث البارزة لروايات الطبقة العليا ومسرحياتها التي تعود إلى عهود الملكات إليزابث وآن وفكتوريا . وتأتي أشدّ لحظات الحفلة الموكبية تأثيرًا وأقربها إلى التجريب عند النهاية ؛ حيث يوصف المشهد في البرنامج هكذا : "الوقت الحاضر . نحن" (١٥٨) . ويطالب بعض الحاضرين باحتشاد كبير يعرض فيه علم الإمبراطورية والجيش والقوات البحرية ، كما كان يحصل في "يوم الإمبراطورية" الذي كان يحتفل به احتفالاً شعبيًا آنذاك(٥٦) . ولكن الآنسة لاتروب لا تقدّم شيئًا من ذلك . فالمسرح يكون خاليًا في البداية ، ويترك جمهور الحاضرين ليتدبّر أمره ، وفجأة يعود الممثلون إلى الظهور وهم يحملون مرايًا موجهة باتجاه الجمهور . وتعرض هذه المرايا صيغة مجزّأة تكاد تكون متناقضة من الواقع الاجتماعي ، أقرب إلى الصيغة التكعيبية ، وهذه صورة عن الناس في العصر الحديث : "فُتات ، قطع ، أجزاء" (١٦٩) . ويتبع ذلك خطبة يلقيها مساعد القسّ المحلّي يحاول فيها بثّ الطمأنينة ، ولكنها خطبة يتخلّلها صوت الطائرات وهي تزأر فوق الجمهور في السماء . وبذا نعود إلى مخاوف حزيران / يونيو ١٩٣٩.

يشير العنوان الذي اختارته وُلْف لروايتها إلى الفترة الخادعة الفاصلة بين الحربين العالميّتين وإلى ما يبدو أنه فاصل قصير في الصراع الزوجي بين الزوجين الشابَّين في پوينتسْ هول ، آيزا وجايلز أولفر . والرواية كالمرآة في عكس صورة المسرحية الموكبية – وعندما يحمل الممثلون المرايا باتجاه الجمهور فإن ذلك يمثل النظر المضطرب المتبادل بين الكاتبة وقرّائها – بينما تمثل الآنسة لاتروب ، مؤلفة المسرحية ومخرجتها التي تكون عندما نراها للمرة الأخيرة منشغلة بوضع مسرحيتها التالية شخصية روائية ورمزية مهمة . واسمها يذكرنا بشعراء التروبادور أو الشعراء الجوّالين ، ولكنها تحتفظ – على غرار لوسي سْوِنِن – بصلتها الأنثوية بالغابة التي تعود إلى فجر التاريخ ( والكلمتان شجري

arboreal ومستنبت arboretum تكادان تكرران الأحرف ذاتها التي يتشكل منها اسمها : La Trobe) . وهي تظهر أول ما تظهر في الرواية "وهي تتنقّل جيئة وذهابًا بين أشجار الحور المائلة" (٥٧) . وعندما تنتهي الحفلة يكون قلقها المضطرب وانزراعها في مكان واحد قد أدّيا إلى حفر حفرة صغيرة في العشب ، كما لو أنها نفسها شجرة . وهناك شخصية نسوية أخرى هي الليدي هاسلپ ترتبط بالغابة . ولا تقول لنا الرواية شيئًا عن اسمها قبل الزواج ، ولكن يقال عنها إنها "تنتمي لتلك المنطقة" وإنها "تعود إلى ما قبل التاريخ" (١٨٣) ، وأنها تشبه حيوانًا "قبيحًا ليليًا يقترب من الانقراض" . وقد أدّى زواجها من أحد نبلاء المنطقة "إلى اكتساب اسمه التافه الذي محا من الذاكرة اسمًا كان له وزنه عندما كانت تنمو شجيرات العُلّيق والنسّرين حيث أقيمت الكنيسة (٨٤) . والآنسة لاتروب والليدي هاسلپ ليستا من "الشلّة" ، وهما امرأتان خرجتا للتوّ من الغابة ، على عكس الذكور الذين يشقون الطرق الرومانية ومجمّعات الصرف الصحّي .

وقد تفهم رواية **بين الفصلين** على أنها (كما قال أحد النقّاد مؤخرًا) محاولة لإقامة تصوّر جديد للهوية الوطنية تقوم على "الذاكرة الرعوية" في مقابل المشاعر الوطنية المتصلة برسالة بريطانيا الإمبريالية(٥٧). وهي إلى هذا الحدّ تعود إلى برنامج رواية **أطول رحلة** ورواية **هاوردز إند** ، وإلى حدٍّ ما رواية **عشيق الليدي چاترلي** ، ولكن ما أبعد **بين الفصلين** عن تكرار الشعور بالرضا والاطمئنان الذي تعرضه الاحتفالات المواكبية التاريخية في القرن العشرين والتي "تعرض مئات من السنين من تاريخ إنكلترة بإيحائها بأن الأمور المهمة كلها بقيت على حالها(٥٨). فالرموز الطبيعية في الرواية تثير القلق العميق بدلاً من أن تبث الشعور بالطمأنينة، وتقاوم الركون إلى أي صيغة مثالية للغابة التي تعود إلى فجر التاريخ تبعث على الطمأنينة والدعة . فالطائرات الحربية من ناحية تطير فوق الرؤوس "بتشكيلات رائعة كأنها سرب من البطّ البرّي" (١٧٤) . و"الطبيعة" من الناحية الثانية تمثّلها

جوقةٌ من الطيور "التي تهاجم الفجر كما يهاجم أعضاء الجوقة الكَنَسية من الصبية قطعة الكيك التي تعلوها الكريمة" (٧) ، وحيَّةٌ اختنقت بعد أن ابتلعت ضفدعة ، وسربٌ من طيور الزرزور التي تشبه أصواتها المزعجة (١٨٨– ١٨٩) أثناء استقرارها على أغصان شجرة صوت الطائرة وهي تنقض أثناء الهجوم . وتشكل هذه الرموز خلفية للحالة النفسية المضطربة لآيزا أولفر في أثناء تفكيرها بزوجها الذي يخونها والذي تتوقع في آخر النهار أن تشاركه في فعلٍ "قد تولد منه حياة جديدة" (١٩٧) .

وما توحي به الرواية في النهاية هو أن أي طفل يولد لآل أولفر سيترعرع في عالمٍ مختلف تمامًا لأن حياة الطبقة الراقية في پوينتسْ هول ليس لها مستقبل ، فقد استولت وزارة الحرب على حوالي ألفي بيت ريفي في إنگلترة منذ سنة ١٩٣٩ فصاعدًا ، استعمل أغلبها لخدمة سلاح الجوّ ، وأغلب الظن أن پوينتسْ هول هو واحد من هذه البيوت بسبب قربه من المطار[٥٩]. والرواية لا تلمحّ إلى أيٍّ من ذلك، ولكنها تصوّر پوينتسْ هول تتجاذبه الوحشية الذكورية المتصلة بالحرب الوشيكة (وأخبار اغتصاب فتاةٍ في لندن على يد عصابة ، وأخبار الفظائع النازية) والوحشية المتصلة بالطبيعة منذ نشوئها. ولن يطول الأمر بالدّعة المصطنعة في عطلة نهاية الأسبوع في البيت الريفي ، إذ سرعان ما سوف تتمزّق . أما الآنسة لاتروب فتخطط لمسرحيتها التالية – وهذه لن تكون احتفالاً مواكبيًا تاريخيًا بل مسرحيةً تتناول عناصر الوجود الأساسية تصوّر أزمنة ما قبل التاريخ في "أرض غير معينة – أرض وحسب" (١٨٩) . وهكذا تنتهي رواية **بين الفصلين** بالإيحاء بأن موكب التاريخ القومي كما يراه فرد من أفراد "الشلّة" مثل ترفلين قد بلغ نهايته. للأمة مستقبل ، ولكن وُلْف (التي انتحرت بعد انتهاء الرواية مباشرة) تقول إن هذا المستقبل سيكون قبيحًا ، وحشيًا ، وقصيرًا في أغلب الظن .

## من إنكلترة العائلة إلى إنكلترة الكابوس : جورج أورْوِل

تمزج روايات جورج أورْوِل التي تقع أحداثها في إنكلترة بين الكابوس وأحلام الرومانس ، وبين الواقعية القاتمة والثورة الدونكيشوتية . ففي رواية **دع الأسپدسترة تنمو**ccc (١٩٣٦) يكون گوردن كُمْستُك تحت رحمة "إله المال" الذي تعبده الطبقة البرجوازية التي تسعى إلى العيش المحترم ، وهو ما ترمز له نبتة الأسپدسترة ، وهي نبتة مطاطية يسمّيها أورول "زهرة إنكلترة" : "يجب أن نضعها على شارتنا القومية بدلاً من الأسد ووحيد القرن . إذ لن تحدث ثورة في إنكلترة ما دامت نباتات الأسپدسترة تزيّن النوافذ"(٦٠) . أما جورج بولنغ في رواية **بحثًا عن الهواء الطلق**ccc (١٩٣٩) فتتملّكه مَلَكَةُ التنبؤ التي تحوّله إلى كساندرا حديثة ، "فهو الشخص اليقظ الوحيد في مدينة من المشاة النائمين" . وقد كتب يقول :"بدا لي أن بوسعي أن أرى إنكلترة كلّها وكل الناس فيها وكل الأشياء التي ستحدث لهم كلهم" . وما يتنبأ به هو الحرب والفاشية والدمار(٦١) . وقد مهّدت هذه الروايات التي سبقت الحرب لروايته **ألف وتسعمائة وأربع وثمانون**ddd (١٩٤٩) ، ولكن هذه الرؤيا المدمّرة لإنكلترة ومصيرها تأثّرت أيضًا ، بالتجارب ، التي مرَّ بها أورول إبّان مشاركته في الحرب الأهلية الإسبانية وبصفته مدنيًا في إنكلترة خلال الحرب .

ينتهي كتابه **تحية لكاتالونيا**ddd (١٩٣٨) الذي يسرد فيه أحداث الحرب الأهلية ، بعودة أورول إلى بلاده وقد تبدّدت أحلامه وضعف جسمه ؛ إذ وقع ضحية للخيانة السياسية وأصابته رصاصة من رصاص الفاشيين . وقد حطّت به السفينة في ميناء دوفر فسلَك طريقًا عبر ريف كِنْت ، "الذي ربما كان أجمل بقعة على وجه الأرض" ، وصولاً إلى :

---

ccc *Keep the Aspidistra Flying*

ccc *Coming Up for Air*

ddd *Nineteen Eighty-Four*

ddd *Homage to Catalonia*

البراري الهادئة الشاسعة المحيطة بلندن ، فالبحر العكر الذي تسير فيه المراكب ، فالشوارع المألوفة ، والإعلانات التي تخبر المارّة عن مواعيد الكْرِكِتْ وزيجات العائلة المالكة، والرجال الذين يعتمرون قبّعاتهم المستديرة ، وطيور الحمام المتجمّعة في ساحة الطرف الأغرّ ، والحافلات الحمراء ورجال الشرطة ببدلاتهم الزرقاء – كل شيء ينام نومًا عميقًا كنوم إنكلترة ، ذلك النوم الذي أخشى أحيانًا أننا لن نفيق منه أبدًا إلاّ على أصوات قصف القنابل(٦٢) .

إن لغة النوم والأحلام واليقظة لغة مهمة دائمًا عند أورول ؛ ولذا فإن من الجدير بالملاحظة أن أورول نفسه أفاق في صباح أحد الأيام في صيف سنة ١٩٣٩ بعد سنتين من المعارضة الشديدة "للحرب الإمبريالية" القادمة ، وذلك بعد حلم كشف له أنه كان وطنيًا بريطانيًا مخلصًا لبلده حقًّا . وبعد سنة من ذلك التاريخ كتب أولى مقالتيه الطويلتين عن الهوية الإنكليزية والشخصية الوطنية بعنوان **الأسد ووحيد القرن : الاشتراكية والذهنية الإنكليزية**ددد (١٩٤١) . ويصف أورول في الصفحات الأولى من هذه المقالة اللحظات الأولى بعد عودته إلى إنكلترة ، وهي اللحظات التي كان وصفها في كتاب **تحية لكاتالونيا** : "عندما تعود إلى إنكلترة من أي بلد أجنبي ، فإنك تشعر مباشرة بأنك تتنفّس هواء مختلفًا"(٦٣) . وهذا الهواء يؤدي إلى النعاس ، ولكنه هواء لطيف . وما يتحلّى به الإنكليز من "لطف المعشر" تتحلّى به الطبقات الإنكليزية كلها (٥٧) . وهو يدعو إنكلترة "أشدّ البلاد إحساسًا بالتعقيدات الطبقية في العالم" (٦٧) ولكنه لا يعلّق على كون عبارة "لطف المعشر" كانت في سالف الأيام مجرد ملاحظة اجتماعية تدلّ على سلوك الطبقة العليا . بل يقول بدلاً من ذلك إن هذا اللطف "يربط الأمة بسلسلة خفيّة" (٦٧) ، وأنه يؤدي –

---

ددد *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*

حسبما تقول إحدى أشهر مقولاته – إلى تخفيف النزاعات الوطنية وجعلها نزاعات عائلية (٧٤)[٦٤] .

وقد لاحظ أنتُني د. سمِث أن استعارة العائلة هذه استعارة لا يُستغنى عنها عند الحديث عن الشعور الوطني[٦٥]. وكان من الطبيعي أن يروق التشبيه الذي يربط ما بين العائلة والدولة ، وهو التشبيه المعروف ، لأورول بصفته كاتب نشرات سياسية . ولكن تطويره للاستعارة في كتاب **الأسد ووحيد القرن** يكشف عن أن عين الروائي هي التي تنظر للأمور وليس عين المنظّر أو الداعية السياسي. (ولا شكّ في أن من علائم إيمان أورول بالنظام الجمهوري أن عائلته الوطنية ليس لها أب ولا أم ، ونحن نعلم أن اليتامى يظهرون بكثرة في الروايات الإنكليزية) . والفقرة المتعلقة بالموضوع هي هذه :

ليست إنكلترة هي الجزيرة التي ترصّعها الجواهر كما في القطعة الشيكسبيرية التي ما أكثر ما يقتبسها الكتّاب ، ولا هي الجحيم الذي يصوّره الدكتور گوبلز . فهي أشبه بعائلة فكتورية تثير الملل ... حياتها مملوءة بالأسرار . ولها أقارب أغنياء يتوجب الركوع لهم ، وأقارب فقراء يُتَهَجَّم عليهم بكلام مقذع . وهناك مؤامرة عميقة للسكوت عن مصدر دخل العائلة . وهي عائلة يجري فيها كبت الشباب باستمرار ، وتتركز القوة في أغلبها في أيدي الأعمام الذين لا يشعرون بالمسؤولية والعمّات اللواتي يلازمن أسرّتهن . ولكنها مع ذلك عائلة . ولها لغتها وذكرياتها الخاصة بها ، وعندما يتهددها عدوّ فإنها ترصّ صفوفها (٦٨).

كانت سلسلة الكتب المعنونة بـــ "كتب الضوء الكاشف" ، وهي السلسلة التي كتب أورول مقالته عن الشخصية الوطنية لها ، قد أنشئت استجابة لمعركة بريطانيا[ززز] . وكان أورول قد استعمل العنوان "الأسد ووحيد القرن" نفسه ، في سنة ١٩٤٠ ، لمشروع مختلف تمامًا . ومن الصعب أن نقرأ صورته الجميلة التي

---

[ززز] Battle of Britain : هذا هو الاسم الذي أطلق على محاولة ألمانيا في الحرب العالمية الثانية للسيطرة على أجواء إنكلترة قبل غزوها لو نجحت المحاولة .

رسمها للعائلة الوطنية دون تذكّر المشروع غير المكتمل الذي كان قد أعلن عنه في رسائل لأصدقائه في سنتي ١٩٣٩ و١٩٤٠ وهو مشروع قصد منه أن يكتب رواية طويلة جدًّا عنوانه "سيرة عائلة"(٦٦) .

أظهر الباحثون في أعمال أورول استهانة كبيرة بهذا العمل الذي لم يكتب والذي لم يتبقَّ منه سوى ملاحظات قليلة . وقد دعاه كاتب سيرة أورول بيرنَرد كْرِكْ "صيغة اشتراكية من سيرة عائلة فورسايْت"، بينما يظن محرّر أعمال أورول الكاملة أن أورول وضع خطتها "بينما كان الوقت يُثْقل عليه" في وولنگتن ، القرية البعيدة في هارتفردشر حيث كان يعيش في الفترة ١٩٣٩- ١٩٤٠(٦٧) . وتصف الملاحظات التي كتبها أورول تحضيرًا لروايته الطويلة التي تخلّى عنها عائلةً متزمّتة من الطبقة الراقية جار عليها الزمن ولكنها تحاول جاهدة الحفاظ على مظاهر الرقيّ . وفيها يترعرع بطل الرواية الذي لا يشار لاسمه إلا بالحرف (هـ) في كنف عمّاته أو خالاته*** المحافظات المتقدّمات في السنّ . وكان أورول يريد أن يوحي بالجوّ الخانق لطفولته باستعمال سلسلة من العبارات المتكررة والأمثال والأقوال الشائعة التي سجّلها بعناية . وتتناول الملاحظات ما يعاني منه (هـ) من كبتٍ جنسي وانحصار ضمن نطاق العائلة ، ولكنها تشير إلى أنه سينتهي به الأمر إلى التطوّع لخوض الحرب الإسبانية ، كما فعل أورول نفسه . وهناك مشهد في محطة چيرنغ كْرُس فس سنة ١٩١٨ يرى فيه (هـ) الذي لا بدّ أنه كان آنذاك أصغر من أن يشارك في الحرب ابن عمّ (أو خال) له بالزيّ العسكري محمولاً على النقّالة عائدًا من فرنسا . فيقارن بين الحياة التي يحياها الجندي وحياة الراحة التي يحياها هو . وتذكر ملاحظات أورول "أن موت (هـ) في الحرب الإسبانية في سنة

*** كلمة aunts بالإنكليزية تعني العمة أو الخالة ، وليس هناك من التفاصيل في المعلومات المتوافرة ما يجعلنا نحدِّد أيهما هو المقصود . وهذا ينطبق على كلمة uncle التي تعني العم أو الخال والتي سترد بعد قليل .

١٩٣٧ هو نتيجة لهذا المشهد"(٦٨) . وليس هنالك الكثير بعد ذلك على الرغم من أنه الصعب أن نصدّق أن موته كان سيضع حدًّا للقصة .

إن لرواية أورول غير المكتوبة صلةً بالتناقض الجوهري الموجود في بمقالة **الأسد ووحيد القرن** والمقالة التي تلتها بعنوان **الشعب الإنكليزي**ششش (١٩٤٧) – لأن هاتين المقالتين تسعيان لوصف الشخصية الوطنية المستقرة الدائمة في زمن لم يقتصر على التغير السياسي الداخلي فقط ، بل كان ، أيضًا ، زمنًا للغزو والحروب الخارجية وتنقل الناس وهجرتهم على نطاق واسع في جميع أنحاء أوروبا . لقد كان أورول أقل وعيًا بالنتائج الممكنة لموجات الهجرة الواسعة من الوعي الذي أبداه فورد مادكس فورد في كتابه **روح الشعب** رغم أن فورد كان يكتب في أثناء ما أخذ يعرف بسنوات الاستقرار الذهبية التي سبقت اندلاع الحرب العالمية الأولى. لقد اعترف أورول حقًّا في كتاب **الشعب الإنكليزي** بأن "تقلبات الحرب" قد "جلبت إلى إنكلترة مئات الآلاف من الغرباء ، جنودًا أو لاجئين ، ممن لم يكونوا ليأتوا إلى هنا ، وأجبرتهم على الاتصال عن قرب بالناس العاديين"(٦٩) . ولكن من الواضح أنه كان يرى أن هؤلاء "الغرباء" موجودون ، مثل القوات الأمريكية الموجودة في بريطانيا ، بصفتهم زائرين مؤقتين ، أي مثله ومثل غيره من المتطوّعين في إسبانيا ، وسيغادرون دون إحداث أثر على الشخصية الوطنية . أما فكرة الهوية الوطنية القائمة على الاختيار الطوعي وعلى الانتماء المؤقت لمجتمع قومي فلا يبدو أنها خطرت له . فالشخصية الإنكليزية التي يصفها ذات طبيعة عضوية دائمة . وقد كتب في **الأسد ووحيد القرن** أن إنكلترة "شأنها شأن كل الكائنات الحية" لديها "القدرة على التغير بحيث لا تُعرف ، ولكنها مع ذلك تبقى هي هي" (٧٨) .

---

ششش *The English People*

لكن إنكلترة في **ألف وتسعمائة وأربعة وثمانون** لم تبقَ هي هي . فرواية أورول التي يفوق أثرها أثر جميع رواياته الأخرى هي تناول نقدي يصوّر عالمًا نقيضًا لعالم اليوتوبيا أزيح فيه الشعب من مكانه ليحل محلّه المطار رقم واحد ، وهو اسم لثالث مقاطعة من حيث عدد السكّان في أوشيانيا (وهذه قوّة عظمى تشكّلت بضمّ الإمبراطورية البريطانية لتصبح جزءًا من الولايات المتحدة)(٧٠) . وأوشيانيا هذه يجب نظريًّا أن تختلف اختلافًا شديدًا عن الإمبراطوريات السياسية التقليدية ؛ لأن الدولة الجديدة ليس لها عاصمة ، ولا يشعر أيّ من سكانها الذين يبلغ عددهم ثلاثمائة مليون نسمة بأنهم "شعب مستعمر" يحكم من بعيد (١٦٧) . وللمطار رقم واحد ملامح طبيعية بريطانية واضحة وليس أمريكية رغم أن عملتها هي الدولار . ولكن رغم حجم أوشيانيا الهائل ؛ فإنها هي وزعيمها المدعوّ الأخ الأكبر ليست سوى محاكاة هائلة للعائلة النووية . فعندما يحاولَ ونستن سْمِث ، بطل أورولِ ، أن يتمرَّد على هذه العائلة ، فإنه يقبض عليه ويسجَن ويعذَّب ، ويعاد تعليمه على يد فرد واحد يؤدّي دور الأب القاسي الذي يتفهَّم وضع ابنه . فأوشيانيا – بقدر ما يخصّ ونستن – عائلة يسيطر عليها أوبْرايَنْ .

وبما أن المقصود من أوشيانيا أن تحلَّ محلَّ العائلة والشعب ، فإنها تحطِّم البنى العائلية والوطنية التقليدية تحطيمًا منظَّمًا . فالأطفال مطلوب منهم أن يتجسَّسوا على آبائهم ، وتشرف الدولة على العلاقات الجنسية بين الأزواج ، وجرى طمس اسم إنكلترة تمامًا . ويتذكّر ونستن البالغ من العمر ٣٩ عامًا "أن أسماء الأقطار وأشكالها على الخارطة كانت تختلف" عندما كان طفلاً . "فالمطار رقم واحد مثلاً ، لم يكن هذا هو اسمه في تلك الأيام ، بل كان إنكلترة أو بريطانيا، ولو أنه كان شبه واثق من أن لندن كانت تحمل هذا الاسم " في تلك الأيام أيضًا" (٢٩) . وعدم اليقين هذا له مغزاه . فلغة التفاهم في أوشيانيا لا تزال تدعى اللغة الإنكليزية ، ولكن يجري إحلال اللغة الجديدة المسمّاة نيوسبيك محلّها بسرعة .

وسيجري إتلاف النصوص الأصلية للأدب الإنكليزي بعد ترجمتها إلى اللغة الجديدة. أما فكرة الأصل القومي فلن يجري الحفاظ عليها إلا في اسم آيديولوجية الدولة **إنگسك** وهي كلمة تعني الاشتراكية الإنگليزية . (وقد نتساءل عن الاسم الذي تتخذه آيديولوجية الدولة في مقاطعات أوشيانيا الأخرى) .

كان أورولِ قد كتب في **الأسد ووحيد القرن** بقدر من السذاجة عن ثورة اشتراكية إنگليزية يجري فيها "هدم سوق السندات ، ويحلّ التراكتور محلّ الحصان والمحراث ، وتتحوّل البيوت الريفية التي يملكها أبناء الطبقات العليا إلى معسكرات يقضي فيها الأطفال عُطَلهم ، وتنسى مباراة إيتن وهارو ، بينما تبقى إنگلترة هي إنگلترة" (٧٨) . أما في **ألف وتسعمائة وأربعة وثمانون** فإن إنگلترة تشبه كتلةً من الزجاج تستخدم لحفظ الأوراق في مكانها وتضمُّ قطعة من المرجان ، "قطعة صغيرة غير منتظمة الشكل" تشبه البرعم أو القلب (١٧٧) . ويحلم ونستن أحيانًا بأن حياته كلها محصورة داخل تلك الكتلة الزجاجية ، ولكن شرطة الفكر يحطمّونها عندما يعتقلونه . ولا تبقى إنگلترة المكان إلاّ في ذاكرة ونستن . وسرعان ما نكتشف أن أوبْرايَنْ قادر على تغيير أشدّ مشاعر ونستن وذكرياته خصوصيةً . ويتّضح تدمير تاريخ الأمة العسكري والكنسي عندما يزور ونستن ساحة النصر (ساحة الطرف الأغر سابقًا) . فقد تحوّلت كنيسة سينت مارتن إنْ ذَ فيلدْز إلى متحف للدعاية بينما وضع تمثال الأخ الأكبر محلّ العمود الذي كان يدعى عمود نلسن . وهناك بالقرب منه تمثال لشخص على صهوة جواد يتمكّن ونستن من تعيين اسمه وهو أولڤر كرومْوِل . ويقولُ الملحق الذي وضعه أورولِ للرواية بعنوان "مبادئ لغة نيوسبيك" "إن مسألة المكانة المتميزة جعلت من المرغوب فيه الحفاظ على ذكرى بعض الشخصيات التاريخية بعد العمل على جعل منجزاتهم تتفق مع فلسفة الإنغسُك" (٢٥١) . أي إن فرضَ كرومْوِل لنظام استبدادي بيوريتاني محلّ النظام الملكي البريطاني يجعله ممهّدًا مناسبًا لظهور الأخ الأكبر .

ومن المتوقع أن تبقى ذكرى أسماء كبار الكتّاب الإنكليز إن لم تبقَ أعمالهم. ويذكر أورولِ في الملحق أسماء كلٍّ من شيكسبير ومِلْتن وسوِفْت وبيينزن ودكِنز . ويُسجن الشاعر أمپلفورت لعجزه عن إيجاد بديل لكلمة God [الله] في الصيغة التي عدّلها لقصيدة من قصائد كپلنغ (ذلك أن الكلمة المطلوبة يجب أن تُقَفّي مع كلمة rod [عصا]) . وبعد أن يحلم ونستن بالبلد الذهبي – بمناظره الطبيعية التي تذكر بالبلدات المحيطة بلندن ، فإنه يستيقظ "وكلمة 'شيكسپير' على شفتيه" (٢٨) . ولا يعلّق الراوي على ذلك بشيء ، ولكن من الواضح أن شيكسبير يرمز للهوية الإنكليزية(٧١) . ويدخل بطل أورولِ فيما بعد إلى محلٍّ من محلات الشُرب التي يؤمُّها البِرولز (العامة) (ويدعوها pubs) (٧١) ويسأل رجلاً متقدّمًا في السنّ عن ذكرياته . وتكون ذكريات ذلك الرجل الشخصية بالنسبة لونستن "ليست أكثر من ركام من التفاصيل التي لا معنى لها" (٧٧) ولكن القارئ ربما حكم عليها حكمًا مختلفًا . فونستن يعتقد عندما يكون في أشدّ حالات التفاؤل بأنه سيستيقظ في يوم من الأيام وأن "الأمل إن كان ثمة من أمل معقود على هؤلاء البِرولز (العامة) " (١٧٥) . فهم يتصفون بالخصوبة على الأقل بينما حبه لجوليا عقيم . يقول أوبْراين لونستن إنه "الرجل الأخير" : "أمثالك انقرضوا ، ونحن الوارثون" (٢١٧) . والحقيقة هي أن الإرث الوطني يتنازعه الطغاة المكياڤليون من الحزب الداخلي من جانب والبِرولز (العامة) المحتقرون الجهلة . وإن كان أي جزء من الشعب الإنكليزي سيبقى دون تدمير فلا بد من أن يستخرج من "ركام التفاصيل التي لا معنى لها" (كذكريات الرجل المسنّ) والتي لم ينتبه لها أعضاء الحزب وظنّوها غير ذات أهمية . ومن هذه الأجزاء التي بقيت دون أن تلاحظها الذاكرة لدى المثقفين أو لدى العامة لُمَع من أغنية من أغاني الأطفال هي "برتقال وليمون" التي تتغنى بأجراس كنائس لندن . ولكن الأغنية تنتهي ببيت يقول : "ها هو السيّاف أتى ليقطع رأسك" (٨٢) . وهو ما يرمز لنبوءة أورولِ القاتمة عن مصير إنكلترة .

ظل أورول طوال حياته شديد الاهتمام بما دعاه "كتب اليوتوبيا" ، بما فيها كتب أواخر القرن التاسع عشر التي تُصور آخر الزمان والتي ذُكرت في بداية هذا الفصل . وقد أثرت فيه رواية وِلز **عندما يستيقظ النائم**[صصص] (١٨٩٩) ، وهي عن دولة استبدادية تنتمي إلى القرن الحادي والعشرين كبتت طموحات الطبقة الدنيا من العمّال الصناعيين ، تأثيرًا قويًا . وتنتمي رواية **ألف وتسعمائة وأربعة وثمانون** إلى هذا التراث ، وهي كغيرها من الروايات التي سبقتها في هذا المضمار ، تتأرجح تأرجحًا قلقًا ما بين فن القصة وفن المقالة ، أو بين النقد الهجائي وبين النبوءات أو التحذيرات السياسية . لكن الرواية هي في الوقت نفسه رواية عن مصير إنكلترة بمعنى لا ينطبق على مثيلتها ومنافستها الكبيرة في وصف نقيض اليوتوبيا ، ألا وهي رواية ألدوس هكسلي المعنونة **عالم شجاع جديد**[ضضض] (١٩٣٢) . ورغم أن أحداث رواية هكسلي تحدث في لندن بالدرجة الأولى فإنها تصوّر دولة عالمية فقدت فيها الولاءات الوطنية معناها وشاع فيها التنقل والتبادل ما بين جميع أنحاء المعمورة . أما في رواية أورول فإن المكان محصور بالمطار رقم واحد ، وبلندن ، وبغرفة واحدة في قلب بناية كبيرة تابعة للوزارة ("الغرفة ١٠١") . ولا تزال الولاءات القومية موجودة ، ولكنها ولاءات انحرفت عن طبيعتها . فمواطنو أوشيانيا لا يختلطون بالغرباء ويحظر عليهم تعلّم اللغات الأخرى. وقد مرت إنكلترة بتحول ثوري عميق الأثر – فقد سقطت قنبلة ذريّة على كولچستر وحدث قتال شوارع في لندن – ولا تزال عواطف الناس تُهيَّج لتصل حدّ الهستيريا الوطنية . والولاء المفترض لدى هؤلاء الناس هو لأوشيانيا وليس لإنكلترة ، ولكن قد يكون ثمة بصيص أمل في كون هذا الولاء ولاء مصطنعًا . ويلاحظ ونستن أن الناس "لم يكونوا مخلصين لحزبٍ أو بلدٍ أو فكرة بل

---

صصص *When the Sleeper Wakes*

ضضض *Brave New World*

لبعضهم البعض" (١٣٥) . فإن صحّ هذا على الناس العاديين فإن ما بقي من إنكلترة لا يزال عائلةً سجّانوها هم أعضاء الحزب وأعضاء الحزب الداخلي .

كثيرًا ما انتُقص من موهبة أورول الروائي ، فالوعد الذي نراه في أعماله لم يؤتِ أُكُلَه . ومثال رواية **ألف وتسعمائة وأربعة وثمانون** يوحي بأن الروايات التي تتناول مصير إنكلترة ما عاد بالإمكان حصرها ضمن إطار الرواية الإنكليزية المألوفة كما حاول فورستر ، وولِز (**في تونو بنگي**) ، ولورنس ، ووُلْف (**في بين الفصلين**) أن يفعلوا . ولم يظهر من الروائيين من تابَعَ هذا التراث بعدهم سوى عدد قليل – هذا إذا تابعهم أحد . ذلك أن الرؤى الخاصة بمستقبل إنكلترة انتشرت بدلاً من ذلك في الروايات العلمية والروايات الخيالية ، ومنها روايات جون وِنْدَم وجيمز گريَم بالارد وكثيرين آخرين . وأما الجدّية الأخلاقية الكامنة في نقد أورول الهجائي فقد حلّ محلَّها اللجوء إلى أسلوب الهزل والاستخفاف المستقبلي كما في رواية حديثة لجولْيَن بارنْز عنوانها **إنگلترة ، إنگلترة** (١٩٩٨) . وما الموت الفعلي لرواية مصير إنكلترة سوى تعبير عن أفول نجم بريطانيا بصفتها قوة عظمى وعن محدودية إمكانيات الرواية . والفكرة القائلة إن مصير إنكلترة يتحدَّد في آخر الأمر خارجها أمرٌ تلمّح إليه عدة روايات تناولها هذا الفصل إلى جانب روايات الإمبراطورية التي ساهم كلٌّ من فورستر وأورول فيها . ولكن الفكرة التي تقول إن رواية مصير إنكلترة ما عادت قادرة على تمثيل "كيف نعيش الآن" تركت ليعبّر عنها أحد معاصري أورول ، وهو الناقد الروائي ڤ. س. پرِچِتْ . فقد قال پرِچِتْ في مقالة ضمّتها مجموعة مقالاته التي نشرها في سنة ١٩٦٥ : "إن الموضوع الإنگليزي الكبير ، أو قل الموضوع الكبير الذي يتضمَّن رسمًا لصورة المجتمع ، يقع خارج إنكلترة لأن الحياة الإنگليزية ذاتها ظلت تتطفل لمدة طويلة على الحياة خارجها ، وهي لا تريد الاعتراف بهذه الحقيقة " (٧٢) .

# هوامش الفصل الثاني عشر

(1) Krishan Kumar, *The Making of English National Identity* (Cambrdge: Cambridge University Press, 2003), 224.

(2) E. M. Forster, *What I Believe* (London: Hogarth, 1939), 8.

(3) E. M. Forster, *The Longest Journey* (Harmondsworth: Penguin, 1960), 50-1.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(4) H. G. Wells, "The *National Observer Time Machine*," in Harry M. Geduld, ed., *The Definitive Time Machine* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987), 171.

(٥) هذا الاقتباس مأخوذ عن

Noel Annan, "Kipling's Place in the History of Ideas," in Andrew Rutherford, ed., *Kipling's Mind and Art* (Edinburgh and London: Oliver & Boyd, 1964), 115.

وانظر أيضًا

Richard Gill, *Happy Rural Seat: The English Country House and Literary Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1972), esp. 95-131; and Patrick Parrinder, "Historical Imagination and Political Reality: A Study of Edwardian Attitudes," *Clio* 4: 1 (1974), 5-25.

(6) Lionel Trilling, *E. M. Forster: A Study*, 2nd edn. (London: Hogarth, 1967), 102.

7 P. N. Furbank, *E. M. Forster: A Life*, vol. 1: *The Growth of the Novelist (1879-1914)* (London: Secker and Warburg, 1977), 47.

(8) E. M. Forster, *Howards End* (Harmondsworth: Penguin, 1941), 198.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(9) David Gervais, *Literary Englands: Versions of "Englishness" in Modern Writing* (Cambrdge: Cambridge University Press, 1993), 76.

(١٠) قارن

J. W. Burrow, *A Liberal Descent: Victorian Historians and the English Past* (Cambrdge: Cambridge University Press, 1981), 297.

(11) Ford Madox Hueffer, *The Spirit of the People: An Analysis of the English Mind* (London: Alston Rivers, 1907), 8.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(12) H. Butterfield, *The Englishman and his History* (Cambrdge: Cambridge University Press, 1944), 1-2.

(13) Hueffer, *The Spirit of the people*, 3.

(14) G. M. Trevelyan, *History of England* (London: Longmans, 1927), pp. xvii, xx.

(15) Butterfield, *The Englishman and his History*, 2.

(16) C. R. L. Fletcher and Rudyard Kipling, *A School History of England* (Oxford: Clarendon Press, 1911), 241.

(17) Butterfield, *The Englishman and his History*81-2.

(18) John Richard Green, *A Short History of the English People*, 2 vols. (London and Toronto: Dent, and New York: Dutton, 1915), i. 7.

(19) Ford Madox Hueffer, *The Heart of the Country: A Survey of a Modern Land* (London: Alston Rivers, 1906), 211.

(20) Ford Madox Hueffer, *The Cinque Ports: A Historical and Descriptive Record* (Edinburgh and London: Blackwood, 1900), 20.

(21) Hueffer, *The Spirit of the People*, 71.

(22) Ford Madox Ford, *The Fifth Queen* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 163-4, 191.

(23) E. M. Forster, *Abinger Harvest and England's Pleasant Land*, ed. Elizabeth Heine (London: Deutsch, 1996), 399.

(24) E. M. Fgorster, "Notes on the English Character," in *Abinger Harvest and England's Pleasant Land*, 4-5.

(25) Martin Green, *The English Novel in the Twentieth Century [The Doom of Empire]* (London: Routledge and Kegan Paul, 1984), 56.

غير أن فورستر قضي آخر عقدين من عمره سعيدًا في كلية الملك بكيمبرج ، وكانت الكلية آنذاك مقصورة على الذكور .

(26) E. M. Fgorster, *Where Angels Fear to Tread*, ed. Oliver Stallybrass (London: Penguin, 2001), 113.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(27) George Meredith, *Beauchamp's Career* (London: Chapman & Hall, 1894), 506.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(28) H, G, Wells, *Experiment in Autobiography: Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain (since 1866)*, 2 vols. (London: Gollancz and Cresset Press, 1966), ii. 495.

(29) John Galsworthy, *The Man of Property* (Harmondsworth: Penguin, 1967), 85.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٣٠) انظر

Len Platt, *Aristocracies in Fiction*, 53.

(31) Forster, *Abinger Harvest and England's Pleasant Land*, 349.

(32) H. G. Wells, *Tono-Bungy*, ed. Patrick Parrinder (London: Penguin, 2005), 16,

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٣٣) انظر

Bryan Cheyette, "Introduction" to *Tono-Bungy*, ed. Cheyette (New York: Oxford University Press, 1997), pp. xxxi-xxxiv.

ويناقش شييت أيضًا "استعمال ولز للغة الاشتراكية المعادية للسامية" ويلاحظ أن عمّ جورج "سُمِّيَ على اسم الملك إدورد السابع الذي قيل إنه كان واقعًا تحت سيطرة أرباب المال الذين يجسّدون إفساد إنكلترة القديمة على يد الساميين" (ص xxxiv) . وقد سُمِّيَ جورج على اسم أمير ويلز الذي توّج ملكًا في سنة ١٩١١ .

(34) Daniel Born, *The British Liberal Guilt in the English Novel: Charles Dickens to H, G, Wells* (Chapel Hill, NC, and London: University of North Carolina Press, 1995), 163.

(35) Michael Draper, *H. G. Wells* (Basingstoke: Macmillan, 1987), 89.

(36) D. H. Lawrence, *The Rainbow* (Harmondsworth: Penguin, 1949), 496.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(37) D. H. Lawrence, "Nottingham and the Mining Countryside," in *A Selection from Phoenix*, ed. A. A. H. Inglis (Harmondsworth: Penguin, 1971)103, 106.

(38) D. H. Lawrence, *Women in Love* (Harmondsworth: Penguin, 1960), 408.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٣٩) انظر

David Craig, *The Real Foundations: Literature and Social Change* (London: Chatto, 1973), 144-54.

(40) Lawrence, "Nottingham and the Mining Countryside," 103.

(41) 41 D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* (Harmondsworth: Penguin, 1960), 64.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٤٢) قارن

Scott Sanders, *D. H. Lawrence: The World of the Major Novels* (London: Vision, 1973), 181.

(43) Wells, *Experiment in Autobiography*, ii. 503.

(44) Virginia Woolf, *Three Guineas* (Harmondsworth: Penguin, 1977), 125.

(45) Virginia Woolf, *The Voyage Out*, ed. Lorna Sage (Oxford: Oxford University Press, 1992), 51.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(46)Virginia Woolf, *Night and Day* (Harmondsworth: Penguin, 1969), 44.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن . وتسمع دقات ساعة بغ بن في كل من رواية **الليل والنهار** ورواية **السيدة دالووي** .

(47) Virginia Woolf, *Orlando: A Biography* (Harmondsworth: Penguin, 1967), 12-13, 230.

(48) Virginia Woolf, *The Years*, ed. Hermione Lee (Oxford: Oxford University Press, 1992), 265.

(49) Patricia Klindienst Joplin, "The Authority of Illusion: Feminism and Fascism in Virginia Woolf's *Between the Acts*," in Margaret Homans, ed., *Virginia Woolff: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, NJ: Prebtice-Hall, 1993), 213.

(50) Virginia Woolf, *Between the Acts*, ed. Frank Kermode (Oxford: Oxford University Press, 1992), 15.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٥١) انظر مراجعة مالكولم كولي لرواية **بين الفصلين** ، وقد أعيد نشرها في

Robin Majumdar and Allen McLaurin, eds., *Virginia Woolf: The Critical Heritage* (London and Boston: Routledge, 1975), 448.

(52) H. G. Wells, *The New Machiavelli* (London: John Lane, 1911), 254.

(53) Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, eds., *The Diary of Virginia Woolf*, vol. v: 1936-1941 (London: Hogarth, 1984), 333, 337.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(54) Virginia Woolf, *The Waves* (Harmondsworth: Penguin, 1964), 222-3.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(55) Trevelyan, *History of England*, 87.

56 انظر

Gillian Beer, "Introduction" to Woolf, *Between the Acts*, ed. Beer and Stella McNichol (London: Penguin, 1992), p. xxxii.

(57) Jed Esty, *A Shrinking Island: Modernism and national Culture in England* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004), 90.

(58) Ibid., 59.

(59) Christopher Woodward, *In Ruins* (London: Vintage, 2002), 235.

(60) George Orwell, *Keep the Aspidistra Flying* (Harmondsworth: Penguin, 1962), 49.

(61) George Orwell, *Coming Up for Air* (Harmondsworth: Penguin, 1962), 28-9, 224.

(62) George Orwell, *Homage to Catalonia* (Harmondsworth: Penguin, 1962), 46.

(63) George Orwell, *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius* in *Collected Essays, Journalism and Letters*, ed. Sonia Orwell and Ian Angus, 4 vols. (London: Secker, 1968), ii. 57.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٦٤) كان أورول قد وصف الديمقراطية البرلمانية ونظام الحزبين بالخصام العائلي . انظر

George Orwell, "Caesarian Section in Spain" (March 1939), in *Complete Works*, ed. Peter Davison, 20 vol. (London: Secker, 1998), xi. 332.

(65) Anthony D. Smith, *National Identity* (London: Penguin, 1991), 79.

(66) Orwell, *Collected Essays, Journalism and Letters*, i. 410.

(67) Bernard Crick, *George Orwell: A Life* (Harmondsworth: Penguin, 1982), 189. Orwell, *Complete Works*, xv. 360.

(68) Orwell, *Complete Works*, xv. 366.

(69) George Orwell, *The English People*, in *Collected Essays, Journalism and Letters*, iii. 1.

(70) George Orwell, *Nineteen Eighty-Four: A Novel* (Harmondsworth: Penguin, 1954), 150.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن .

(٧١) ربط أورول في الشعب الإنكليزي بين شيكسبير "والشعور الوطني العميق الذي لا يكاد يصل درجة الوعي" . انظر

*Collected Essays, Journalism and Letters*, iii. 7.

(72) V. S. Pritchett, "Conrad," in *The Working Novelist* (London: Chatto, 1965), 195.

# الفصل الثالث عشر

# من كپلنغ إلى الاستقلال : ضياع الإمبراطورية

م تصبح الإمبراطورية البريطانية موضوعًا من الموضوعات المهمّة في الرواية الإنكليزية وموضوعًا خلافيًا في الجدل المباشر حول الهوية الإنكليزية إلاّ عندما اقتربت الإمبراطورية من نهايتها. وقد كان الإنكليز قد "سيطروا على نصف العالم وزوّدوه بالسكّان في غفلة منهم" – حسب كلمات السير جون سيلي(١) – قبل ميلاد رديَرْد كِپلنغ في سنة ١٨٦٥. وقد جرت محاولات لتصوير التحركات البحرية، والتجارة، وتملّك المزارع، وإدارة المستعمرات في الروايات الإنكليزية منذ القرن السابع عشر، ولكن هذه الأنشطة كانت تُعامل وكأنها أمر مفروغ منه، ولا تظهر إلاّ في الخلفية. وكان من المحتمل أن يزور أبطال روايات الرحلات وروايات التشرّد المستوطنات البريطانية فيما وراء البحار، ولكنهم لم يكونوا يستقرّون هناك إلاّ إذا كانوا هاربين من العدالة البريطانية. وكانت الحاجة إلى إدارة الملكية الواقعة في المستعمرات في روايات التودُّد سببًا مناسبًا لغياب أحد العاشقين أو غياب الوالد. وتنتهي بعض الروايات الفكتورية المبكرة مثل **ديفد كپرفيلد** و**ميري بارتُن**[أ]، و**آلتون لُك**[ب] لچارلز كنگزلي (١٨٥٠) بهجرة الشخصيات التي لا تجد مكانًا مناسبًا لها في المجتمع البريطاني. أما في أواخر القرن التاسع عشر فلم يعد الاهتمام منصبًا على الثروة التي يمكن الحصول عليها من استغلال المستعمرات، بل على الإمبريالية بوصفها امتدادًا للهوية الوطنية، لا بل بوصفها عنصرًا أساسيًا من تلك الهوية.

---

أ *Mary Barton*

ب *Alton Locke*

وفي سنة ١٨٦٩ عُيّن جون سيلي أستاذًا للتاريخ الحديث في كيمبرج بعد أن كان أستاذًا للغة اللاتينية في الكلية الجامعية. ولم يكن له، مؤرخًا، من أثر يذكر حتى سنة ١٨٨٣ عندما قدَّمت محاضراته عن **توسع إنكلترة*** تحدّيًا جوهريًّا للتصور الخاص بالشعب البريطاني الحديث الذي وضعه مكولي ومن أتوا بعده. فقد كان من رأي سيلي أن الموضوع الصحيح للمؤرخين الإنكليز ليس هو السياسة الداخلية للجزر البريطانية، بل هو "بريطانيا العظمى"، أو "الشعب الإنكليزي الواسع" المنتشر في شتّى أنحاء المعمورة. وقال إن إنكلترة هي الآن وفي المستقبل موجودة "حيثما وجد الإنكليز" (٨٨ – ٨٩، ١٤١). وقد جعلت ثقة سيلي بقوة المؤسسات الإمبريالية منه مبّشرًا بمؤسسة الكومنولث التي أنشئت في القرن العشرين. وكان شديد المعارضة لوجهة النظر اللبرالية التقليدية القائلة إن مستعمرات المستوطنين البيض سينتهي بها الأمر إلى أن تسعى للإنفصال التام عن الوطن الأم، كما فعلت الولايات المتحدة. وكان جاك ترگو، رجل الدولة الفرنسي الذي عاش في أواخر القرن الثامن عشر، قد لاحظ أن المستعمرات "هي كالثمار التي تتشبَّث بالشجرة إلى أن تنضج فقط"[٢]. وقد أجاب سيلي عن ذلك بتمييزه الشهير بين الإمبراطورية البريطانية الأولى التي بلغت ذروتها بفقدان المستعمرات الأمريكية، وبين الإمبراطورية الثانية التي تشكَّلت منذ أن هَزَمت بريطانيا نابليون. فقد أصبحت الإمبراطورية، بما فيها أستراليا وكندا ونيوزيلندة وجنوب إفريقيا، وحدة سياسية واحدة يمكن الحفاظ على وحدتها بطرق المواصلات الحديثة، وبالتفوق البحري البريطاني، وبمنح تلك المناطق وضعية الكيان التابع مع قدر محدود من الحكم الذاتي. ولكن سيلي رأى اختلافًا عميقًا بين الكيانات التابعة التي تسكنها أغلبية من المستوطنين البيض وبين أكبر الممتلكات البريطانية من حيث عدد السكان، وربما من حيث الثروة – أي شبه القارّة الهندية. فقد استنتج سيلي أن الهند لم تكن جزءًا

---

* *The Expansion of England*

من الإمبراطورية البريطانية ولم يكن بإمكانها أن تكون. كانت الهند منطقة أخضعت بالقوة ويجب أن تبقى دائمًا خارج حدود الجنسية الإنگليزية. وكان سيلي يدرك أن الحكم البريطاني في الهند لم يكن بالإمكان الاحتفاظ به إلى ما لا نهاية على الرغم من أنه رأى أن التأثير البريطاني هناك قد يمتدّ به الزمن مثلما امتدّ أثر الحضارة اللاتينية في أوروبا.

ظهر كتاب **توسع إنگلترة** قُبَيل الهجمة الأوروبية على إفريقيا، وهي الهجمة التي أضافت مناطق "غير إنگليزية" واسعة إلى الإمبراطورية البريطانية. ولم يتطلّب تحوّل التصوير الروائي لإفريقيا الوسطى من قصص الرومانس الملحمية التي كتبها هـ. رايدر هاگرد بعنوان **مناجم الملك سليمان**[ث] (١٨٨٦) – وهي الصيغة التي ابتدأت بها قصص المغامرات الإمبريالية الحديثة التي تقوم على أساس المواجهة بين المواطنين الأصليين البرابرة الذين يتّصفون بسحر خاصٍّ بهم وبين المستكشفين البيض الذي لا يخافون من شيء – لم يتطلب التحول من هذا النوع من الروايات إلى النوع الذي عبّرت عنه رواية كونراد **قلب الظلام**[ج] (١٩٠٢)، التي تصوّر كلَّ ما يرافق تبدُّد الأحلام من أسى ومرارة، سوى بضع عشرة سنة. وقد أصبح كونراد البولندي الأصل على معرفة عميقة بأرخبيل الملايو في السنوات التي قضاها في البحر، وقام برحلة داخلية واحدة إلى إفريقيا الوسطى. أما هاگرد، الذي ولد في نورفُك، فقد قضى ست سنوات في إفريقيا قبل أن يعود إلى موطنه ليرسخ أقدامه مؤلفًا للروايات الشعبية. ولعل من الممكن قراءة أحداث حياته على أنها صورة مرآوية لحياة الروائية أولف شْرايْنر من جنوب أفريقية التي نشرت روايتها **قصة مزرعة إفريقية**[ح] (١٨٨٣) خلال مكوثها في إنگلترة الذي دام ثمانية

---

[ث] *King Solomon's Mines*

[ج] *The Heart of Darkness*

[ح] *The Story of an African Farm*

أعوام. والمقابلة بين أرض الوطن والأرض الأجنبية هي مقابلة واضحة لا لبس فيها، ولكنها أقل منها وضوحًا عند شراينر. أما رديَرْد كِپلنغ الذي ولد في بومبي، وتعلّم في إنكلترة، وعمل صحفيًا في الهند إلى أن بلغ الرابعة والعشرين فكان إمبرياليًا متحمسًا على نمط سيلي، كما يتبيَّن من كتابه **تاريخ إنكلترة لطلاّب المدارس**[غ] (١٩١١). غير أن ولاءاته العاطفية والإبداعية ربما كانت أعقد مما يعلمه هو.

تبدأ الروايات الإنكليزية الهندية بقصة مغامرات مثيرة تنتمي إلى تراث روايات التشرّد الإنكليزية، وهذه القصة هي **اعترافات قاتل**[د] (١٨٣٩) لفِلِپ مِدُوز تيلر. لكن رواية كپلنغ الأولى، وهي بعنوان **النور الذي خبا**[ذ] (١٨٩٠) ترفض قصص المغامرات الرومانسية رفضًا صريحًا على الرغم من أن بطلها دِكْ هلدار يظهر مرَّتين في معمعان المعارك الإمبريالية في السودان. ولربما كان أقوى انطباع تتركه رواية **النور الذي خبا** فينا، هو صورة هلدار ورفاقه من مراسلي الصحف الحربيين وهم يقضون أوقاتهم في الشرب ويشعرون بالملل والإحباط ويخضعون لحبائل النساء القاسيات المخادعات، بينما هم في انتظار الرحلة الإمبريالية التالية. وتلمّح الرواية إلى أن البقاء في البيت أو في الوطن هو من نصيب النساء، بينما يتطلّب احترام الذات لدى الذكور حياة مملوءة بالأفعال فيما وراء البحار. والأسماء والألقاب الغريبة التي اختارها كِپْلِنْغ عن عمد لشخصياته من الذكور – هلدار، تورپنهاو، كنيوز، لگاي – تدلّ على اغترابهم عن بلاد الإنكليز أو أي بلاد أخرى. ورواية **كِم**[ر] (١٩٠١) هي الأخرى رواية ذكور أقرب

---

غ *School History of England*

د *Confessions of a Thug*

ذ *The Light That Failed*

ر *Kim*

إلى أن تكون قصة مغامرات رومانسية من رواية **النور الذي خبا**. ولم يكن لرواية التودُّد حضور ذو بال في الروايات الإنكليزية الهندية إلى أن ظهرت رواية **رحلة إلى الهند** (١٩٤٤). ويتفحَّص فورستر ومن أتوا بعده إمكانية وجود هوية مركبة "هندية إنكليزية" تعود أصولها إلى رواية **كِمْ**، ولكنهم يكادون يجمعون على رفضها. ومؤلف **كِمْ** هو الكاتب الإنكليزي المهم الوحيد الذي ينتمي إلى الحقبة الإمبريالية والذي قد يصنف أيضًا على أنه كاتب هندي. فمع أنه استقرّ في مقاطعة سَسِكْس من سنة ١٩٠٢ فصاعدًا فإن كِپلنغ لا يندرج بسهولة تحت خانة الأدب الإنكليزي الذي ينتمي إلى داخل حدود إنكلترة والذي كتب في زمانه. ولذا فهو يبقى حالة لاختبار تعقيد الهويات الوطنية في أدب فترة الاستعمار وما بعدها. وأعظم ما أسهم به للرواية الإنكليزية أن تأخذ شكل الرواية "الهندية الإنكليزية" التي تقع أحداثها كلها في الهند، وفيها يكون البطل الذي يقال إنه إنكليزي، يتيمًا يترعرع في الهند، وابنًا لأبوين أيرلنديين.

## رواية كِمْ والهوية الإنكليزية الهندية

أوّل ما نعرفه عن بطل كِپلنغ تقريبًا هو "أن الإنكليز كانوا يسيطرون على البنجاب، وأن كِمْ كان إنكليزيًا"[٣]. لكنه يقضي طفولته في بيئة آسيوية خالصة يتكلّم فيها الأردية والهندوستانية إضافة إلى الإنكليزية، ويعرف باسم "صديق العالم الصغير". وبعد ذلك تعتمد حياته العملية وآماله على قدرته على الاندماج بالبيئة المحيطة به بحيث لا يُشَك في أنه هندي. ولا يعرف كِمْ شيئًا عن إنكلترة سوى ما يقوله له الطبّال الذي ترعرع في ضواحي لفربول، وما يقوله له هذا يبلغ من بُعده عمّا يعرفه أنه يصعب عليه تصديقه. ودليله الوحيد على إنكليزيته، وهو اليتيم الذي ربّته امرأة هندية، هو شهادةُ ميلاده وبشرتُه البيضاء، وشيئان للذكرى تركهما له

أبوه. وتتعزّز جنسيته الإنكليزية عندما يعرض هذه الدلائل على القسّ الكاثوليكي الذي كان يعمل في فصيل أبيه في الجيش، ولكن ما إن تثبت هويته حتى يبدأ هو بالتساؤل حيالها، وهو تساؤل لن يجد منه مهربًا.

وهكذا نجد أن العرق والجنسية أمران إشكاليان في رواية **كِمْ**، خلافًا لما نجده في الروايات الإنكليزية التقليدية. وتحرص الرواية باستمرار على إبراز الاختلافات في الهوية وعلى تفسيرها. ويقوم المنطق السردي على اختلاط الأصل والولاءات المتضاربة. والرواية مملوءة بالأقوال الأيديولوجية عن الأوروبيين والشرقيين، وهي أقوال تقال كأنها مسلّمات بدهية. ويكشف بعض هذه الأقوال عن جهل أوروبي ساذج يستعمله الراوي من أجل النقد الساخر، كما في حالة الأب بِنِت الذي يتفيهق بالقول: "إن العقل الشرقي لا يُسبر غورُه" (٧٧) – ولكن كِپْلِنْغ يؤيد معظم هذه الأقوال من غير شكّ. وما يبديه كِمْ من عدم استقرار وبرم، وخوفه من الأفاعي، وكرهه للغذاء النباتي أمور يفترض أنها موروثة من أصله "الأبيض". لكن مستقبله في الوقت نفسه مرتبط بمستقبل النخبة الإنكليزية الهندية التي تستخدم في الوظائف المدنية وتبدي اهتمامًا شديدًا بالمسائل العرقية والأمور الثقافية المتصلة بها إلى جانب القدرة الفائقة على جمع المعلومات الاستخبارية. وبما أن هدف هذه النخبة هو سبر "العقل الشرقي" حتى أعمق أعماقه، فإنها هي التي يمكنها أن تقدّر معرفة كِمْ بالأمور المحلية وترعرعه بين الهنود حقّ قدرها. و يجب على الرجل الأبيض الذي يجمع صفة العميل السرّي والسيّد الإمبريالي ألا يكتفي بإدراك اختلاف الشخصية "الهندية" عنه، بل أن يحاول، أيضًا، تقمّص تلك الشخصية من دون تلك العيوب التي تعتور التقليد الناقص، وهي العيوب التي يستغلها كِپلنغ للحصول على تأثير كوميدي عندما يدّعي هنديّ أنه أوروبي.

تتعمَّق المفارقة المتَّصلة بهوية كِمْ الإنكليزية كلّما زادت خبرته في التصرف بصفته حاكمًا إمبرياليًا. ولكن هذه الهوية تتسم بالمفارقة منذ البداية لأن "صديق

العالم الصغير هذا" هو ابن لأب آيرلندي، وهناك عدد من الإشارات التي يستخدمها كپلنغ للاستهانة بالدم الأيرلندي الذي يجري في عروق كِمْ. ومع ذلك فقد كان الكاتب على وعي واضح بالدور الذي أدّاه الأيرلنديون في بناء الإمبراطورية. وفي رواية **سوق الأباطيل** لثاكري نجد أن قائد الفصيل الرائد أوداوْد وزوجته أيرلنديّان، وكانت نسبة الجنود الأيرلنديين في الجيش البريطاني في سنة ١٨٣٠ تزيد عن ٤٠ بالمائة(٤). والأكاديمية الإنگليزية الهندية المخصصة للنخبة والتي يلتحق بها كِمْ، وهي أكاديمية القدّيس زيڤْيِر في ولاية لكنو، هي مدرسة تابعة لإرسالية دينية يديرها الكاثوليك الأيرلنديون فيما نقدِّر. والشخص الذي يوصي بالتحاق كِمْ بتلك المدرسة هو الأب ڤكتر، القسّ الكاثوليكي للماڤركس الذين تتكون راية فصيلهم "من ثور كبير أحمر على خلفية من اللون الأخضر الأيرلندي" (٧٠). وكان كِمْ على معرفة برمز الثور الأحمر على خلفية خضراء منذ نعومة أظفاره، وقد يفسَّر هذا الرمز على أنه يدلّ على الهيمنة الإمبريالية البريطانية على أيرلندة رغم أن الثور كان أيضًا رمزًا لملوك أيرلندة الكبار(٥). ويدلّ الغموض المتصل بأصل كِمْ على أن وضعه هو صورة مرآوية لراية الفصيل، مع عكس اللونين لتمثيل وجود أبيه كِمْبول أوهارا الآيرلندي في الهند البريطانية. ولسنا نعلم علم اليقين ما إذا كانت أمّ كِمْ التي تدعى آني شُتّ آيرلندية أو إنگليزية أو (حسب ادّعاء أم كِمْ بالتبنّي) هندية أحدُ أبويها أوروبي الأصل. لكن كِمْ إنگليزي بحسب التعريف الإمبريالي، لأنه ابنُ أبٍ يعمل في الجيش البريطاني ولأن بشرته بيضاء.

تبدأ الرواية بزيارة لبيت العجائب أو لمتحف لاهور الذي يقتني أعمالاً تتصل بالثقافات المحلية، وهو متحف عمل أبو كِپْلِنْغ قيّمًا له. والولع بالمنتجات الثقافية المحلّية يربط قيّم المتحف البحّاثة ببعض الشخصيات الهامّة في الاستخبارات البريطانية مثل العقيد كْرَيتن، رئيس شعبة التجسُّس، والأستاذ المباشر لكِمْ هُري بابو، والمعلّم لورگان صاحب، الذي له بيت في سِمْلا هو بمثابة مُتحف

آخر للكنوز الفنية التي هي من صنع الأقوام المحلية. وقد اعتبر كِپْلِنْغ نفسُه عملَه الصحفيَّ والأدبي في الهند منذ سنة ١٨٨٢ إلى سنة ١٨٨٩ نوعًا من العمل الإثنوغرافي [أي المهتم بوصف الأعراق البشرية]. وقد كتب رسالة أرسلها إلى أهله وهو في سنّ العشرين رسم فيها غرابة الحياة الهندية على النحو الآتي :

تجري حياة سكان هذا البلد تحت نظامنا الإداري الممتاز، وتحت ركام التقارير والإحصائيات، وآلاف الجنود والأطباء والمدنيين، دون أن تحسّ أو تتأثر بشيء – وهي حياة تعجُّ بما تعجّ به **ألف ليلة وليلة** من المستحيلات والعجائب... وتجري خارج حياتنا الإنگليزية حياةُ "ابن البلد" المبهمة الخبيثة غير المعقولة، الشريرة، التي تثير الرهبة. ويقتصر دورنا نحن على إحاطة تلك الحياة بسور يحميها من الاضطراب ولا يؤثر فيها على الإطلاق ما دامت السرقات لا ترتكب على نحو مكشوف، وما دامت جرائم القتل لا تجري في العَلَن(٦).

ولا بدّ أن يعيدنا وصف صورة الحاكم الإمبريالي هذا إلى صورة هارون الرشيد، الخليفة الذي تتحدَّث عنه حكايات **ألف ليلة وليلة**، وهو يتجوّل متخفّيًا بين رعاياه ليكتشف ماذا يقولون ويفعلون عندما لا يراقبهم. ولعل خبرات كپلنغ نفسه لم تكن أكثر من "خليط غريب من بؤر تدخين الأفيون، والحانات، والتسكّع في الليل مع بعض الهنود" وما إلى ذلك، ولكن هذه الخبرات شكّلت أساسًا لشخصية كِمْ، الصبيّ الذي يمكن اعتبار عدم أهميته الظاهرية صيغة جديدة من صورة الإنگليزي متخفّيًا على هيئة شرقي، وهي الصورة التي اتخذها السير رچرد بيرتن، المتخصص في الثقافة العربية في منتصف العصر الفكتوري، لنفسه (٧). ويسعى كِمْ، على غرار قيّم المتحف، للحصول على المعرفة من "الهند كلها"، الهند التي يراها منتشرة انتشارًا رمزيًا "عن اليمين والشمال" (٥٦) عندما يسافر على الطريق الكبير. ويتّخذ مسح كپلنغ للهند في هذه الرواية التي اعترف هو نفسه بأنها رواية

"بيكاريَّة" مكشوفة تخلو من الحبكة" شكل الرحلة الروحية [٨]. وهي تتضمَّن مساءلةً للنفس يجب أن تنتهي بمعرفة النفس، ولكن هذه المعرفة تُفلت منه بحيث تصبح الهوية الإنكليزية التي يُصرَّح بها في البداية بثقة مغيَّبة في النهاية في علم الغيب.

يتعرَّض كِمْ بسبب قراره الأولي مغادرة لاهور في خدمة اللاما التّبتي الذي يبحث عن "نهر السهم" إلى التنوع الكبير الذي تزخر به الحياة الهندية التي يرمز إليها الطريق الكبير، "وهو نهر للحياة، وليس له مثيل في العالم " (٥١). وسرعان ما يبدأ كِمْ بمساءلة النفس :"هذا هو العالم الكبير. ولست أنا سوى كِمْ. من هو كِمْ ؟" (١٠١). ويوحي كِپلنغ بأن النوع الحرّ "من التفكير في ما يدعى بالهوية الشخصية" (١٥٦) هي خاصية آسيوية وليست أوروبية؛ ربّما لأنها تناسب الشعوب المختلطة الخاضعة لسلطان غيرها. وقد كتب كپلنغ في موضع آخر أن كل فرد في الهند "هو ابن لأبٍ ما ويكتب اسم أبيه عندما يكتب اسمه"[٩]. وتتحوّل رحلة كِمْ إلى رحلة بحث عن أشخاصٍ يكونون بمثابة الأبوين. ويساعده أربعة من آبائه البدائل (وهم تاجر الخيول محدود علي، وكْرَيْتن، ولورگان، وهُري بابو) في الانضمام إلى سلك الاستخبارات، بينما يدفع اللاما تكاليف تعليمه الأوروبي في كلية القدّيس زيڤير من مال الدَّير. والرواية تهرول بسرعة مرورًا بسنوات كِمْ في كلية القدّيس زيڤير، مركّزة على العطل المدرسية، والإجازة التي تدوم ستة أشهر بعد تخرّجه؛ بحيث تخفي الرواية تأثير الأساتذة الأوروبيين والآثار التي تركتها هذه المدرسة التي تديرها الإرسالية الدينية عن القراء. ويبقى كِمْ في السابعة عشرة هو كِمْ ابن الثالثة عشر نفسه، بكلّ ما يتقنه من قدرة على التحايل والخداع وبكل ما يتصف به من

---

* نسبة إلى پكارو Picaro، الشخصية التي استمدّت روايات التشرُّد picaresque اسمها منها. وهذه الروايات تعتمد، في العادة، على مغامرات منفصلة لا يجمع بينها شيء سوى شخصية البطل؛ ولذلك فهي تخلو من الحبكة المحكمة.

خبث، على الرغم من أنه نجح في حياته الدراسية وتعلَّم أن "على المرء ألاّ ينسى أنه صاحب وأنه سيصبح يومًا ما، بعد انتهاء الامتحانات، شخصًا يقود أبناء البلد الأصليين" (١٠٧). وكانت مغامراته بصفته جاسوسًا متدرّبًا قد جعلته يحوز على "مديح قسمه"، وهو مديح يصفه كِپلنغ بقوله إن "الأرض ليس فيها ما يقارن معه من طبقته"، على الرغم من أن ذلك المديح يمكن أن يكون "حفرة مميتة" قد يقع فيها الغافل (١٨٤). ويبلغ من ضآلة الأثر الذي يتركه علينا تعليم كِمْ وهذا "المديح الخدّاع" أننا نظلُّ نشعر حتى نهاية الرواية بالاستغراب عندما يخاطبه زملاؤه الأوروبيون باسم أوهارا وليس باسم كِمْ.

ويبدو أن كِمْ يتخلّى عن الارتباط بمن هم من جهة الأم. فقد توفيت أمه بالكوليرا وهو في الثالثة، بينما أدّى إدمان أمه ذات الأصل المختلط الأفيون إلى تحطيم شخصيتها. ويبلغ من احتقاره لها أنه لا يودّعها ولا يحاول الاتصال بها بعد مغادرته لاهور. والراني[س] المسنّة من كولو تعتني به إبّان مرضه في آخر الرواية وتعتبره كأنه ابنها على الرغم من أن محدود علي[ش] يعلق ساخرًا على ذلك بقوله "إن نصف الهند يبدو أنها ميّالة إلى ذلك" (٢٣٥). وقد قيل إن كِمْ – من الناحية الرمزية في الأقل – "حرٌّ لأن يرضع من الأثداء الهندية"[١٠]، ولكن من الجائز أنه يخفي رغبة مكبوتة للعودة إلى أمه التي ولدته. (وقد يقال هذا الشيء نفسه عن دِك هلدار في **النور الذي خبا**). وعندما كِمْ يمثّل دور من يمشي في نومه لإخفاء تحرّكاته، فإنه يطلق "صرخة رهيبة، متدفقة لا معنى لها، يطلقها الآسيوي عندما يفيق من كابوسه"، ناطقًا بالكلمة "چورل". لكنّ الراوي يمضي ليشرح معناها على الرغم من أنه قال لتوه إنها لا معنى لها، فيقول :" الچورل هو شبح مخيف لامرأة

---

[س] الراني هي زوجة الراجا (أو الأمير الهندي).

[ش] كذا في النصّ. أما في الرواية حسب تحقيق إدورد سعيد فاسمه محبوب علي. وكذلك في النسخة المنشورة على الإنترنت.

ماتت أثناء الوضع" (١١٧ – ١١٨). فهل كانت أمُّ كِمْ حبلى عندما ماتت بسبب الكوليرا؟ ولماذا تُرك الطفلُ ذو الثالثة، وحيدُ أبويه ؟ لا تفسّر الرواية هذا، ويبدو أن كِمْ يثور ثورة عميقة عندما تقدم له النساء رعاية الأمومة. فهو يقول محتجًّا : "كيف يمكن للرجل أن يتبع الطريق أو اللعبة الكبيرة(ص) بينما تزعجه النساء طوال الوقت ؟ كان ذلك مقبولاً عندما كنتُ طفلاً، ولكنهن يرفضن معاملتي على أنني رجل بعد أن أصبحتُ رجلاً " (٢١٤). وعندما يغادر السهول إلى جبال الهملايا، فإن الراوي يذكّرنا بالمثل القائل إن "الذاهب إلى التلال يذهب إلى أمه" (١٩٢). ولكنه يلتقي في التلال بالمرأة الشامْلية التي تجعله يخاطبها بكلمة "أختي" وليس بكلمة "أمّي". وتتمكّن هذه المرأة الشامْليّة (أي من منطقة شامْلي) من اختراق تنكّراته وتخضعه، ربما للمرة الأولى، للتأثير النسوي، ولكنه يتجاهل محاولاتها الجنسية. (ولعلّ الذي استمتع بإغراءاتها الجنسية هو هُري بابو وليس كِمْ). فقد وصف كِمْ بأنه تعلّم درس نكران الذات من الناحية الجنسية، وهو النكران الضروري لمن سيكون حاكمًا إمبرياليًّا في هذه الحادثة، ولكنه ربما كان غير مستعدً بعد للدخول في عالم الجنس؛ لأن معركته لا تزال مع صورة الأم[١١].

تقول الراني بعد العناية به إلى أن يستعيد صحّته في أثناء عودته إلى السهول :"فليذهب. لقد عملت ما عليّ. وعلى أمّنا الأرض أن تفعل الباقي". وهنا يرمي نفسه، وهو الضعيف، على صدر "أمنا الأرض" :

---

(ص) وضع إدورد سعيد الهامش الآتي تعليقًا على هذه العبارة : "اللعبة الكبيرة هي العمل الذي يتحضّر [كم] لعمله. ويعود أصل العبارة إلى ضابط في سلاح الفرسان البنغالي اسمه آرثر كونلي نشر في سنة ١٨٣٨ كتابًا سمّاه **قصة رحلة بريّة إلى شمال الهند** (*Narrative of an Overland Journey to the North of India*). وقد كان كونلي لاعبَ شطرنج، وكان باستعماله لهذه العبارة يحيّي مهارة اللاعبين الروس في هذه اللعبة. وقد استخدم العبارة في مجال التحركات الدبلوماسية وغير الدبلوماسية التي كانت روسيا والهند تلجآن إليها في الصراع؛ من أجل الهيمنة السياسية في غرب آسيا في النصف الأول من القرن التاسع عشر". انظر تحقيق إدورد سعيد للرواية الذي نشرته سلسلة بنگون بلندن (١٩٨٧)، ص ٣٥٣.

وكان ثَـمَّـة عربة فارغة تجرها الثيران واقفة فوق تلّ صغير على مبعدة نصف ميل... وقد ثقل جفناه من تأثير النسيم العليل عندما اقترب منهـا. وكانـت الأرض مغطاةً بترابٍ نظيف... ليس بالأعشاب الجديدة التي تقترب بعد عيشها من الموت، ولكن بالتراب الذي يضمّ البذور والأمل. وقد شعر بالتراب بـين أصـابع رجليه وربت عليه براحتيه وتمدّد فوقه مفصَلاً إثر مفصل متنهِّدًا بمتعة غامرة على طول العربة المصنوعة من الخـشب. وكانـت الأرض مخلـصة لـه إخـلاص الصاحبة[ص]... واتّكأ رأسه بلا حول ولا طول علـى صـدرها واستـسلمت يـداه المفتوحتان لقوّتها. وعرفت الشجرة ذات الجذور الكثيرة، بل حتى الخشب الملقـى على جانبها والذي عبثت به أيدي الرجال، عمَّ كان يبحث كما لم يعرف هو. وهناك ظل مضطجعًا ساعة بعد ساعة مستسلمًا لما هو أعمق من النوم " (٢٣٥).

لم يُفْطَم كِمْ بعد من أمِّه الهند، من الأرض الهندية. فهو لا يزال على أعتاب البلوغ، ولكنه لما يبلغه بعد. وتذكّرنا المعاني الرمزية للعربة التي تجرها الثيـران براية السَّرِيَّة الذي كان أبوه ينتمي إليها. ولكن لون التراب الهندي البنّي حلَّ محـلّ الحقل الأيرلندي الأخضر على الراية. أما اللاما فقد وجد نهر السهم وغطس فيـه، وأنقذ من الغرق وأعيد ليرعى كِمْ في أثناء مرضه. والجملة الأخيرة في الروايـة تقول إن اللاما ابتسم "ابتسامة رجل فاز بالخلاص لنفسه ولمن يحبّ" (٢٤٠). وهذه النهاية تذكّرنا بنهاية **رحلة الحاجّ** عندما يصل الحجّاج إلى شاطئ النهر ويجـدون أن عليهم الانتظار لكي تنقلهم العبّارة إلى مدينة خلاصهم السماوية. وسواء أكـان اللاما يؤمن بأنه هو وكِمْ سيدخلان إلى النهر أم لا، فإن كِمْ يبدو أنه يتهيّأ للإفـلات من اللاما (أو ربّما ليندب موته) قبل أن ينجز ما يميّزه في خدمـة الاسـتخبارات. ولكن كِپلنغ عاجز عن تصوّر حياة كِمْ عندما يتعيَّن عليه أن يختار ما بـين خدمـة

---

[ص] "الصاحبة" مؤنث "صاحب" طبعًا، و"صاحب" هو اللقب الذي يطلق على الأوروبيين في الهند؛ تعبيرًا عن الاحترام. والصاحبة هنا هي الراني التي اعتنت بكِمْ في أثناء مرضه.

جهاز الاستخبارات وبين خدمة اللاما؛ مما يجعل الرواية عاجزة عن المضي لتكون رواية للكبار عن تطوّر حياة البطل وتربيته، فبقيت رواية تنتمي إلى أدب الأطفال.

يشبه كِمْ، "الإنكليزي" الذى ولد في الهند، شخصية سْتْرِكْلَند، العميل البريطاني الذي يظهر في عدد من قصص كپلنغ، والذي يباهي بأنه كانت له مرضعة هندية. وقد لاحظت زوهْره ت. سلڤن قدرًا "من عدم الثبات والانزلاق" في الصوت السردي لدى كپلنغ؛ وذلك في تنقّله ما بين الموضوعية والذاتية، وما بين المعرفة الشاملة إلى الانطباعية الغنائية، كاشفًا بذلك عن "تهربٍ يتمثّل في إثارة قضايا لا ينوي تقديم الحلول لها"[١٢]، وتعتبر أن هوية كِمْ الوطنية هي واحدة من هذه القضايا. وهويته "الإنكليزية الهندية" يصوّرها كِپلنغ تصويرًا يريد منه أن يميّزه به عن الهندي المستغرب المتعلم هُري بابو، خرّيج جامعة كلكتا الذي يطمح (طموحًا ليس ثمة ما يحول دونه) لأن يصبح زميلاً في 'الجمعية الملكية، لندن، إنكلترة' " (٢١٩)، ولكن هذا التصوير يبقى غير مقنع في كثير من الأحيان. فهُري ينحدر من الطبقة الوسطى البنغالية التي كانت ستقود النضال من أجل الاستقلال الوطني، ولكنه عميل بريطاني مخلص ولاعب ذكي يعتمد عليه في اللعبة الإمبريالية الكبرى – لا بل إنه عميل أفضل من كِمْ وأوسع منه خبرة. ولكن كپلنغ لا يستطيع مقاومة السخرية منه؛ لأنه – بكلمات إدورد سعيد – "الرجل المضحك لمجرد أنه هو، لمجرد أنه يحاول يائسًا أن يكون **مثلنا**"[١٣].

هل يمكن لأصل كِمْ الأيرلندي أو نصف الأيرلندي أن يجعله إنكليزيًّا أشد أصالةً من هُري "الإنكليزي الأسمر" ؟[١٤]. وإذا كان بإمكان كِمْ أن يصبح "صاحبًا" يقبله الهنود على أنه واحد منهم فإن هُري بارع في تقمّص الشخصيات؛ إذ إنه يخدع كِمْ بانتحاله صفة "بائع أدوية من دكا" (١٨٢). وهو، خلافًا لكِمْ، لا يحتاج إلى تلوين جسمه لكي يحسبه الهنود واحدًا منهم، ولكنه في الوقت نفسه عاجز عن

تمثيل دور "البريطاني" تمثيلاً يتسم بالكمال الذي نظن أن كِمْ أوهارا الذي تلقى تعليمه في المدرسة التابعة للإرسالية قادر عليه. وعندما يغادر كِمْ المدرسة يقول له هَري : "لو كنتَ آسيويَّ المولد لوجدتَ وظيفة مباشرةً، ولكن هذه الإجازة التي ستدوم نصف سنة ستعمل على تخليصك من العنصر الإنگليزي فيك" (١٥٥). ولكن لا بدّ من القول إن كِمْ لا يزال يتلهّى باللعبة الكبيرة، كما قد يلهو بطل رواية كتبت لطلاب المدارس. أما هُري وزملاؤه فيعيشون في خطر دائم للحصول على مكافأة هزيلة. وعندما يسأل كِمْ العميل رقم ٢٣ ي عما إذا كانت الحكومة لا توفّر الحماية لجنودها المشاة في اللعبة الكبيرة، فإن الجواب يأتيه قاطعًا : "نحن – لاعبي اللعبة – لا نخضع للحماية . فإن متنا متنا. تُمْحى أسماؤنا من السجلّ . هذا كل ما هنالك" (١٦٨). وقد قيل إن رواية كپلنغ هي ذاتها أشبه باللعبة الكبيرة، ولكن ذلك لا يصحّ إلاّ إذا أصرّ القارئ على اتخاذ وجهة نظر كِمْ البريئة دون اعتبار وجهة نظر زملائه[١٥].

كان الهدف العام لموظفي شركة الهند الشرقية هو – فيما قيل – "تجميع ملايين الربّيات ثم العودة إلى الوطن". ولكن موظفي السلك المدني في الهند ذهبوا إلى الهند "لا للاستيطان، بل لأداء فترة الخدمة المطلوبة منهم"[١٦]. وقد كان جنوب إنگلترة مملوءًا بالضباط المتقاعدين، وقد استقرّ كپلنغ نفسُه في تلك المنطقة بعد نشر رواية **كِمْ** مباشرة. ولكن مفهوم "الهوية الإنگليزية الهندية" يعني – في الرواية في الأقل – أن كِمْ ومعلمَيْه الإنگليزيَّيْن الهنديَّيْن لم يكن بإمكانهما العودة إلى هامپشر أو سَسِكْس. وإن كان على "الإنگليز الهنود" أن يبقوا في الهند فإن "الهندي الإنگليزي" هُري بابو مؤهل بطبيعته للهجرة إلى إنگلترة ليصبح إنگليزيًا. ولو صادفناه بعد جيلين فلربما كان قد فَعَلَ ذلك؛ لأن ثمة أشخاصًا كثيرين مثله في الروايات الإنگليزية التي كُتِبَت في فترة أحدث. ولذا فإن رواية **كِمْ** هي البذرة الأولي، ليس فقط للروايات التي تتناول الإنگليز الهنود، بل التي تتناول الرواية

الإنكليزية ذات الثقافات المتعددة التي كتبت في أواخر القرن العشرين. غير أن عجز كپلنغ عن جعل بطله ينمو أو (عجزه هو عن التطور في فنّ الرواية التي تتناول عالم البالغين بعد **النور الذي خبا** و**كِمْ** ) منشؤه افتراق الطرق الذي تمثّل في مغادرته الهند حيث يتوجب على كِمْ أن يبقى (سواء أكان مخلصًا للاّما أم لم يكن). وقد رأى بعضهم أن رواية **كِمْ** "تعلن تفضيل كپلنغ للعيش في إنكلترة على العيش في الهند مع كل ما رافق ذلك الاختيار من أسى". ولكن كپلنغ الروائي لم يعد إلى وطنه الإنكليزي حقًّا(١٧).

## فورستر والعلاقات الشخصية والمشاعر القومية الهندية

لا يفصل بين نشر **كِمْ** و**رحلة إلى الهند** سوى ثلاثة وعشرين عامًا، ولكن الهند الإنكليزية كانت شرايينها قد تصلّبت وأخذت تقترب من مرحلة الخرف، ولم تكن بيئتها تصلح للشباب السعيد الواثق من نفسه، بل لمن بلغوا منتصف العمر وفقدوا الثقة في كل شيء. ويرى الأوروبيّون القاطنون في چاندراپور حسبما يصفها فورستر أن روني هيسلُپ، أصغرهم سنًّا، هو "واحد منهم". ولا يدهشنا هذا لأنه يتصرّف حسبما يرضيهم من حيث السنّ والمكانة الوظيفية ويقلّدهم في أقوالهم(١٨). ويعبّر تأكيده على أنه "لا يجوز لأحد ادّعاء أيّ قدْر من المعرفة بهذا البلد إلاّ إذا قضى فيه عشرين سنة" عن تقدير ظاهري للتجربة الغنية التي تشبه تجربة كِمْ، ولكنه يكشف أيضًا عن العقلية الإمبريالية التي لا تعبأ بالأفكار أو الأساليب الجديدة. والمبدأ السلوكي الذي يعتمد روني عليه هو النقيض لمبدأ "الاستقلال الرجولي" (٣٣) الذي أصبح المبدأ السائد بين المثقفين الهنود حسبما لاحظ مذعورًا. ولم يأتِ سِرِل فيلْدِنغ، بطل الرواية اللبرالي، إلى الهند إلاّ متأخرًا، أي بعد أن ولّى شبابه. وهناك تلميح واضح إلى أن الهند، البلد المضطهد، يمثل

الشباب بينما دبّت الشيخوخة في الحكام البريطانيين قبل أوانهم وأخذوا يعانون من التعنت والمرارة. ولكن رمز فورستر للغموض الذي يلفّ الهند ليس هو الطريق الكبير الذي يعجّ بالحياة والحركة، بل هو كهوف المارابار المظلمة، الخانقة، الممعنة في القدم، التي لا يتميز أحدها عن الآخر.

كانت هنالك دائمًا أقلية لبرالية راديكالية مناهضة للإمبريالية في إنكلترة، شعرت أن إخضاع الإمبراطورية بالقوة العسكرية أمرٌ مُهين. فالدافع الأقوى لذلك هو الطمع، والحريات التي يتمتّع بها المواطنون البريطانيون ويعتبرونها حقًّا طبيعيًا كان ثمنها اضطهاد المستعمرات. وقد قال عالم الاقتصاد ج. أ. هوبْسن في كتابه **دراسة للإمبريالية**ط (١٩٠٢): "إن ما لا يزيد عن خمسة بالمائة من سكّان إمبراطوريتنا يتمتّعون بجزء ملموس من الحريات المدنية والسياسية التي هي أساس الحضارة البريطانية". وقد تعرَّض المجتمع الإنكليزي في إنكلترة إلى الفساد بسبب غنائم الإمبراطورية؛ وبسبب التأثير السياسي الذي يمارسه الموظفون المتقاعدون الذي خدموا في المستعمرات؛ بحيث "سمّمت الروح الإمبريالية منابع الديمقراطية في ذهن الشعب وشخصيته"[١٩]. وقد آمنت قطاعات عريضة من الناس في أواخر حياة الإمبراطورية بدعوة هوبْسن اللبرالية الداعية إلى العودة إلى "إنكلترة الصغيرة"[٢٠]، وصوّر عدد من الروائيين الإنكليز بعد كپلنغ الذهنية الإمبريالية على أنها تشويه، بل امتهان للشخصية الوطنية. وقد دلّ تنامي حركات الاستقلال في أنحاء العالم كله على أن الكفاح للحفاظ على الإمبراطورية كان عملاً مآله الفشل ولا طائل من ورائه.

---

ط *Imperialism: A Study*

وما يشغل أذهان شخصيات **رحلة إلى الهند**[ظ] و**أيام برمـــا**[ع] لجـورج أورول (١٩٣٤) هو ما إذا كانت الإجراءات اللبرالية ستكون أفضل من القمــع الوحــشي لمنع إراقة الدم. فرواية **رحلة إلى الهند** تبدأ بدايةً تنذر بعواقــب وخيمــة، وذلــك بتصوير عدد من المسلمين وهم يتناقشون حول ما إذا كان بالإمكان إنشاء علاقــة صداقة مع شخص إنكليزي. ويقول روني هيسلُـپ لأدِلا كوِستد، الشابّة التي وصلت للتوّ من إنكلترة :"لسنا لطفاء في الهند ولا ننوي أن نكون لطفاء" (٥٠). ويلاحــظ حميد الله الهندي أن أمثال روني "يأتون إلى الهند ليتصرفوا كالجنتلمان، ولكن يقال لهم إن ذلك لن يفيد بشيء" (١٣). والقواعد الخاصة باللباقة الإنگليزية والتصرفات التي تليق بالجنتلمان لم تعد تفيد في الحياة العامة في الأقل، وتتساءل رواية **رحلــة إلى الهند** عمّا إذا كان بالإمكان المحافظة عليها في الحياة الخاصة.

نشأ ما أخذ يعرف بأخلاقيات "بلومزبري" – كالإعلاء من شــأن المــشاعر الفردية والالتزام العميق على حساب الضبط الجماعي وأداء الواجب دون النظــر إلى المشاعر الشخصية – من المثالية التقليدية التي أوجدتها الثقافــة الأدبيــة، ولا سيما الرواية. فمعتقدات فورستر اللبرالية لا تختلف اختلافًا جوهريًــا عــن القــيم الضمنية التي تدعو إليها روايات سابقة – حتى رواية مثل **كم** – تُعلي مــن شــأن الالتزام العميق بقضية من القضايا على حساب المصلحة الشخصية، ومــن شــأن الولاء لما تمليه المعتقدات الداخلية على حساب الولاء المفــروض مــن الخــارج. والشخص الذي يخالف الجماعة في الرواية هو الذي يتبيَّن صــواب موقفــه دون استثناء تقريبًا؛ إذ يثبُتُ بُعْدُ نظره – ومن ثمّ التزامه بالقضايا العامة – في مقابــل قصر نظر الرجعيين الملتزمين بما تمليه عليهم مواقعهم الرسمية. والمأســاة التــي يمرّ بها كلٌ من روني وأدِلا هو أنهما كانا في إنكلترة مثــاليين لبــراليين انجــذب

---

[ظ] *A Passage to India*
[ع] *Burmese Days*

أحدهما إلى الآخر بسبب إيمانهما المشترك "بقداسة العلاقات الشخصية" (٨٢). أما في الهند، حيث يكونان محطّ النظر باستمرار، وحيث لا مكانَ للحياة الخاصة، فيعانيان من الشعور بعدم الاستقرار من الناحية الاجتماعية ومن الكبْت العاطفي، ومن تكرار استياء أحدهما من الآخر. ويشكّل انهيار علاقة الحبّ التي تربطهما (كانهيار علاقة الحبّ بين إيرسلا بْرانگوِن وأنتون سْكرِبِنْسكي في **قوس قزح**) مثالاً يوضّح مقولة هوبْسن القائلة إن الإمبريالية هي "اختيار منحطّ للحياة القومية"[٢١]. أما فيلْدِنغ "فلم تكن تنقصه المشاعر الوطنية، وكانت علاقاته مع الإنگليز في إنگلترة علاقات طبيعية، وكان أعز أصدقائه إليه من الإنگليز" (٦١)، ولكن قَرَفه من انعدام الخصوصية بين موظفي الاستعمار البريطاني يجعله يبحث عن الصداقة بين الهنود في چاندراپور. ومن الممكن أن يقال إن روني وأدِلا وفيلْدِنغ هم نتاج الطبقة الإنگليزية الوسطى وإن ما ينقصهم هو الخبرة والثقة ليتمكنوا من التصرف على أساس أنهم أعضاء من النخبة الحاكمة السائدة الواثقة من نفسها. لكن روني هيسلپ موظف حكومي يسعى على طريقته المثابِرة المنفّرة إلى اكتساب السيادة الأرستقراطية. أما فيلْدِنغ، مدير المدرسة، فيريد أن يبقى لبراليًا من الطبقة الوسطى. ولا يحقّق أيّ منهما نجاحًا كبيرًا في مسعاه، وتروي رواية فورستر قصة التودُّد الفاشل بين روني وأدِلا وقصة العلاقة الحميمة التي لا تدوم بين فيلْدِنغ والمسلم الشاب، الدكتور عزيز.

يدلّ الاسم أدِلا كْوِسْتِد على أن البطلة جاهزة للزواج، وعلى أنها يجب أن تتزوج من رجل مناسب سياسيًّا وأخلاقيًّا. ويحرص فورستر على أن يجعل السيدة تيرتن، أكبر سيدات مجتمع چاندراپور، تعلّق على غرابة اسمها (٢٨). ولكن "الآنسة كْوِسْتِد" شابة عاديّة المظهر تخلو من الجاذبية من وجهة نظر كلٍّ من الهنود و فيلْدِنغ، الذي يحاول أن يقف إلى جانبها عندما يناصبها الإنگليز العداء. ومن سوء حظها أنها تصاب بوهم مؤدّاه أن "عزيز" هاجمها في كهوف المارابار،

بينما يُظهِر رفضُها التمسُّك باتّهام عزيز في قاعة المحكمة أنها ماضية في وضع صدْق مشاعرها فوق قواعد السلوك التي وضعتها الطبقة الإمبريالية الحاكمة، وهي قواعد تقضي بمعاقبة الهندي الذي يتّهم بمحاولة اغتصاب امرأة بيضاء عقابًا شديدًا. وهكذا تُختزَل إمكانية وجود علاقات جنسية بين شخصيات الرواية الإنكليزية والهندية إلى حادثة معزولة من الاغتصاب الموهوم على الرغم من وجود إيحاء باهت فى الأقل بميول فورستر الجنسية في الصداقات التي يقيمها فيلْدِنغ مع الهنود. ويبدو أن أدِلا لم تعد تصلح للزواج من وجهة نظر المجتمع الإنكليزي في الهند بعد أن تخلّى عنها روني. وجريمتها هي تخيُّلها لعلاقة جنسية بين شخصين من قومين مختلفين لم تحدث فعلاً. وقد غدا الإذلال المزعوم الذي يتضمنه هذا الخلط في الهويّات (سواء أكان فعليًا أو ممكنًا فقط) موضوعًا تقليديًا في الروايات التي تتناول العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر. ويتتبَّع فورستر أثر هذا الخلط فى عزيز البريء الذي يُتَّهم ظلمًا بالاعتداء ويُسجن. ولقد يكون عزيز مستعدًّا على المستوى الشخصي لأن يغفر للإنكليز الذين اعتبرهم في الماضي أصدقاءه. أما على المستوى السياسي فإنه يتخلّى عن حياديته المتسامحة، ويصبح من حملة لواء القضية القومية المتشدّدين.

وهكذا نرى أن **رحلة إلى الهند** تصوّر تطور عزيز من "هندي إنكليزي" إلى مؤمن بالهوية الهندية – ويقول لنفسه في القسم الأخير من الرواية "ها أنا أكتشف أخيرًا أنني هندي" (٢٨٨)، وتتنبأ الرواية من خلاله بالفشل الوشيك للراج البريطاني[٤]. ولكن الرواية تسخر أيضًا من المقدّسات المتصلة بالقومية الهندية من خلال المفارقات التي يستعملها الصوت السردي، وهو صوت يتسم باليأس من سلامة الأمور في هذا العالم، ومن خلال سخرية فيلْدِنغ الصريحة. ويبدو أن الرسالة

[٤] British Raj: "راج" معناه "حكم"، وهذا يعني الحكم البريطاني المباشر للهند ما بين سنة ١٨٥٨ إلى سنة ١٩٤٧.

التي يــريد فورستر توصيلها هــي أن الهند، شأنها في ذلك شأن كهوف المارابــار، لا يمكن فهمها تمامًا ولا بدّ أن تفضي بنا إلى عدم اليقــين والفوضــى الميتافيزيقيــة وخيبة الأمل. فالواقع الهندي قد يبدو ساحرًا في ظاهره، ولكنه، في النهايــة، يبعــث على الكآبة. ذلك أن "الأخاديد في التربة الهندية لا نهاية لها" (٢٨٨) حسبما يلاحــظ الراوي. ومع أن انتقاد فورستر للهند لا يفوق انتقاده لإنكلترة، فإن نغمته في الكتابــة عنها أقلُّ حبًّا لها. ومع أن جانبًا كبيرًا من الرواية يروى من وجهة نظر عزيز فــإن هناك دائمًا تعاطفًا خفيًا مع اتجاه فيلْدِنغ المتشكك. ثم إن التوفيق بين وجهة نظر كــلٍّ من هاتين الشخصيتين أصعب مما قد يبدو في الظاهر. ويقدّم فورســتر مواجهتهمــا الأخيرة بقوله : "تصلّب موقف كلٍّ منهما منذ چاندراپور، وبدا لكلٍّ منهما أن المهاترة المتقنة قد تكون ممتعة"؛ ولذا تبقى نغمة الجدل نغمة ودّ. ولكن ما لــم نــتّهم فيلْــدِنغ بالهذر الكاذب، فإن الخلاف بينهما لا يترك مجالاً للمصالحة :

الهند شعب واحد ! يا للعجب ! آخر الملتحقين بالركب البالي فــي أواخــر القرن التاسع عشر! يخطو خطواته غير الواثقة في هذه الساعة المتأخرة من الزمن لاحتلال مقعده. الهند التي لا يشبهها كيان سوى الإمبراطورية الرومانية المقدّســة. ربما تكون في مرتبة گواتيمالا وبلجيكا! هكذا كرر فيلْدِنغ سخريته. أما عزيز فقــد أخذ يتحرّك بعصبية هنا وهناك وقد تملّكه الغضب الــشديد دون أن يعــرف مــاذا يفعل، وقال : "فليسقط الإنكليز في كلِّ الأحوال. هذا مؤكّد. أنا أقول: اخرجوا يا قوم بسرعة. قد يكره بعضُنا بعضَنا الآخر، ولكننا نكرهكم أكثر من أي شيء آخر. وإن لم أتمكّن أنا من إخراجكم فسيخرجكم أحمد وكريم. سنتخلّص منكم ولو تطلّب الأمر خمسة آلاف وخمسمائة سنة[ف]، وبعد ذلك" – وهنا اقترب منه بعنف – "وبعد ذلــك" – وهنا كاد أن يقبّله – "سنكون أنا وأنت صديقين" (٣١٦ – ٣١٧).

---

[ف] هناك اختلافات في هذه القطعة بين طبعة پنگون التي يستخدمها مؤلف هذا الكتــاب وطبعــة هــاركورت وطبعة أبنجر. وقراءة طبعة أبنجر هي "خمسون أو خمسمائة سنة" – وهي قراءة أراها أفضل.

كان فورستر الذي كتب روايته بعد الحرب العالمية الأولى معجبًا بكتاب هـ. ج. ولْز **موجز تاريخ العالم**[ق] (١٩٢٠). ولذلك فإن فكرة القومية ربما بدت له ضربًا من الطموح السياسي الذي فقد مسوّغاته وصفاءه، والذي هو مصدر للكراهية والنفاق وسفك الدماء بدلاً من العلاقات الشخصية المستنيرة. ولكن الرواية تقول لنا إن فيلْدِنغ بعد أن ترك جاندرابور "وضع مصيره مع مصير الهند الإنكليزية" (٣١٤) – تلك الهند التي ينشد فيها جيش الاحتلال أنشودة "حفظ الله الملك" وتعتبر المسيحية من وجهة نظر شخص مثل روني ذات قيمة ما دامت تدعم النشيد الوطني" (٢٦ – ٢٧، ٥١). ولا شكّ في أن فورستر سيسعى من خلال شخصية فيلْدِنغ إلى وجود عالم يتجاوز القومية، وجود واقع كَوْني يضمّ كل شيء يمكن للروحانية الهندوسية أن توصلنا إليه على الرغم من كل ما تتصف به المعتقدات الهندوسية من غرابة في أعين الغربيين والمسلمين. ومن الواضح أن فيلْدِنغ وعزيز يشاركان الراوي في محبته التي تعبّر عن مزيج من السخرية والإعجاب بالبراءة الخالصة من أدران هذا العالم التي يتّسم بها الأستاذ گدبول تمامًا مثلما حرص كِپلنغ على السماح لكِمْ بإبداء الإجلال والاحترام للاما. وتصبح السيدة مور، السيدة الإنكليزية التي تموت في الرواية، هي الوسيلة الأوروبية المقابلة لترفُّع گدبول عن حياة السياسة والعلاقات الشخصية، ذلك الترفُّع الذي يتسّم بالسموّ والإحباط معًا.

يُسائل فيلْدِنغ نفسه في أثناء لقائه الأخير مع عزيز: "عما إذا كان مستعدًّا هذه الأيام لتحدّي أبناء قومه من أجل هندي عابر" (٣١٤). فهو الآن متزوج من ابنة السيدة مور، وربما اكتسب بعضًا من ترفُّع الأمّ. وعندما يسخر من المشاعر القومية التي يبديها عزيز فإنه يختار أن يتجاهل الهوّة الفاصلة بين الإنكليز الذين

---

[ق] *The Outline of History*

يعتبر كيانهم القومي حقًا راسخًا، وبين الهنود الذين يعتبرون هذا الكيان مطمحًا ضروريًا. ويجري هنا كما يجري في رواية **أيام برما** ترديد صدى هذا الطموح لتحقيق الكيان القومي في رغبة أبناء الطبقة الهندية الوسطى في الانضمام إلى النادي الإنگليزي المخصص للبيض فقط. وبما أن إيمان فيلْدنِغ ببراءة عزيز قاده إلى الاستقالة من عضوية النادي في چاندراپور، فإنه حرّ في التعبير عن احتقاره لحقّ العضوية. ويبدو أن فورستر نفسه يتأرجح ما بين البحث عن مغزى يتجاوز عالم السياسة وبين العودة (غير الواعية من غير شكّ) إلى الأنماط القومية. فهو يستشهد – عندما يؤدّي دور الراوي – "بالعقلية الشرقية" لتفسير سلوك عزيز وأصدقائه، وهو يفعل ذلك صراحة أحيانًا وبخبث خفي في أحيان أخرى. ولذا فهو يقول في بداية الفصل الحادي والثلاثين : "لم يكن لدى عزيز أي إحساس بقيمة الدلائل. فتتابع أحاسيسه حدَّد معتقداته وأدى إلى البرود المأساوي بينه وبين صديقه الإنگليزي" (٢٧٥). وقد يكون عزيز قد قفز إلى الاستنتاج الخطأ (يظن أن عروس فيلْدنِغ هي أدِلا كُوِستد)، ولكن افتقاره المزعوم للإحساس بالدلائل يعني أن مزاجه "الآسيوي" يلغي تعليمه الغربي في مجال الطب والعلوم.

ويتقمَّص فورستر بعد صفحات دور المحلل الثقافي ويفسِّر خطأ عزيز باللجوء إلى استعارة طبية صارخة :"الشكّ عند الشرقي نوع من الورم الخبيث، مرض عقلي يجعله يرتبك ويتسرّع في التصرف غير الودّي. إنه يثق ولا يثق في اللحظة نفسها بحث يعجز الغربي عن فهْمه. هذا التقلب هو شيطانه، بينما شيطان الغربي نفاقه" (٢٧٢). وهنا قد نخمّن أن فورستر ربما تعرض لأذى شخصي جعله يكتب هذه القطعة، ولكن توازنها توازن ظاهري فقط؛ فالأثر الذي تتركه هو اختزال شخصيتي عزيز و فيلْدنِغ بحيث يصبحان ممثّلين حَسَني النيَّة لقوميهما، ولكنهما لا يريان ما يجري حولهما رؤية كافية. وفورستر يعتقد – كما اعتقدت جورج إلْيُت – أن العالم لم يكن مستعدًّا بعد للنظرة العالمية وقد لا يستعدّ لها أبدًا.

فبعد المواجهة الأخيرة بين فيلْدِنغ وعزيز حول مسألة الكيان القومي، فإن ما يجبرهما على الانفصال هو حصاناهما، والأرض، وحتى السماء الهندية، مع الإصرار على أن نضج الصداقة التي تتجاوز الحدود الثقافية لا يسمح بها الزمان ولا المكان. وهكذا نجد أن فورستر ترك لقرائه حرّية أن يحكموا بأنفسهم ما إذا كان على الإنگليز أن يعودوا إلى إنگلترة أو أن يبقوا حيث هم، وذلك في رواية تدور حبكتها حول رحلة أدلا الفاشلة إلى الهند وعودتها المذلة منها.

## الطقوس الأخيرة[ك] في الشرق

ليست الإمبراطورية الهندية من وجهة نظر أورولِ في **أيّام برما** سوى "كيان استبدادي هدفه الأخير هو السرقة"(٢٢). والموضوع الذي يتناوله أورول يختلف عن موضوع فورستر؛ لأن موضوع أورول هو الفساد واليأس اللذان ينتجان عن الغربة في المناطق المستعمَرة. فشخصياته لا تنتمي إلى فئة الموظفين المدنيين الذين يعملون في خدمة الإمبراطورية، بل هم تجّارُ أخشاب يكرهون برما كرهًا أشدّ من كره البرميين للبريطانيين. وقد قضى فلوري، بطل رواية أورولِ، خمس عشرة سنة في برما، ويقول لصديقه الدكتور ڤيراسْوامي إن شعار الإمبرياليين هو : "افعل في الهند ما يفعله الإنگليز"[ل] (١٤٠)، فيعلّق ڤيراسْوامي تعليقًا متعاطفًا فيه قدر من السخرية بقوله :"حاسة الشمّ متطوّرة أكثر من اللازم لديكم معشر الإنگليز. ويا للعذاب الذي يجب عليكم أن تتحمّلوه في شرقنا القذر !" (١٣٨). أي إن أورولِ يعرض تجربة المستعمِر على أنها إدمان على تعذيب الذات

---

[ك] في الأصل Last Rites، والعبارة تتضمن الإشارة إلى الموت الوشيك.

[ل] هذا تحوير ساخر لعبارة دارجة هي .In Rome, do as the Romans do – أي افعل في روما ما يفعله الرومان.

والآخر إن شئنا استخدام مصطلحات علم النفس. أما من الناحية السياسية، فهو يصوّر مواجهة بين الجانبين تؤدّي إلى انفجار العنف وتدمير الذات. والسنوات الخمس التي قضاها أورول في شرطة الهند الإمبريالية تقدّم نوعًا من الضمان بأن التحامل واللغة البذيئة والكراهية العنصرية التي يعبّر عنها المستعمرون الإنكليز في كيوكتادا هي أمور حقيقية. ولو قارنّا **رحلة إلى الهند** برواية أورول، لتبين لنا على نحو مؤلم مدى حرص فورستر على اللياقة والتهذيب.

وفلوري مفكّر متمرّد في السرّ، ولكن حياته الظاهرة لا يكاد يميزها شيء عن حياة بني جلدته. وهو يقضي أيامه الفاصلة بين زياراته لموقع التخشيب وهو يعاقر الخمور في النادي الإنكليزي ويقضي لياليه مع عشيقة يحتقرها من بنات البلد. وهو يحرص على أن يولّد انطباعًا حسنًا عن نفسه لدى إليزابث لاكَرْسْتين، الشابة الإنكليزية التي تأتي إلى برما بحثًا عن زوج، ولكنه يفترض مخطئًا أنها – مثل أدِلا كُوستد – تريد أن ترى الشرق "الحقيقي". لكن أكثر ما تراه إليزابث يرعبها ويثير اشمئزازها. وهي لا تفهم السبب الذي يجعل فلوري متحمسًا للشعب البرمي وثقافته، ولا يبدو أنها تدرك أن هذه الحماسة ليست صادقة تمامًا. ومع أن الرواية تستعمل بعض العبارات للإيحاء بالجوّ المحلّي فإنه لا فلوري ولا أورول يبدي أية رغبة في تجربة حياة البلد أو فهم ثقافته فهمًا عميقًا. وإذا ما قارنّا الشخصيات البرمية المهمة الثلاث، وهي شخصيات ڤيراسوامي وأو بو كِين وما هْلا مَيْ، فإننا سنجد أنها شخصيات نمطية بالمقارنة مع عزيز وأصدقائه. أما تعاطف فلوري مع برما فهو ناتج عن كره الذات وكره بني جلدته وليس عن حبٍّ حقيقي لما هو غريب عن ثقافته. وعندما يعود من إنكلترة إلى برما فإنه يدرك أن "هذا البلد الذي يكرهه كان هو بلده، هو وطنه " (٦٨)، ولكن هذا التماهي يُرى على أنه تَمَاهٍ سلبي لمنفيٍّ يشعر بالوحدة وليس تعبيرًا عن هوية إنكليزية مختلطة كما في حالة كِمْ.

والهدف الرئيس لدى شخصيات أورول البرمية الثلاث هو نفسه تقريبًا : أن ينضمّوا إلى النادي الإنكليزي. ويقترح فلوري اسم ڤيراسْوامي لعضوية النادي استجابة لسياسة الحكومة الجديدة الهادفة إلى محاربة الفصل العنصري. وتدخل ما هْلا مَي عنوةً إلى حديقة النادي، وتقاطع فيما بعد طقوس الصلاة في الكنيسة لتطالب بأن يعترف بها زوجةً لفلوري. أما أو بو كْيِنْ فهو أسوأ الثلاثة وأشدُّهم انحرافًا، ولكنه ينجح في الحصول على الأصوات الكافية. ويكون النادي قد حوصر قبل ذلك على يد مواطنين مشاغبين. وهكذا يكون هذا المكان الإمبريالي الذي يعامل كأنه مكان مقدّس في **رحلة إلى الهند** معرضًا للانتهاك، وهو انتهاك تراه إحدى الساكنات الإنكليزيات، وهي عمّة إليزابث السيدة لاكَرستين، وكأنه انتهاك جنسي. وكنا قد علمنا قبل ذلك "بأن كلمات مثل 'التخريب' و'القومية' و'التمرّد' و'الحكم المحلي' تعني لها شيئًا واحدًا فقط، وهو صورتها، بينما يغتصبها موكب من العمّال السود الذين تدور عيونهم البيضاء في محاجرهم" (١٣١) وتستسلم في أثناء الحصار لحالة من الهستيريا التي تخرج عن السيطرة. وهكذا تصبح أوهام الاغتصاب العرقي أكثر من مجرد شذوذ شخصين كما كانت في حالة أدِلا كْوِستد. فقد أصبحت في حالة السيدة لاكَرستين إحدى المكونات الجوهرية للعلاقات الاستعمارية. وليس هنالك في رواية أورول نقاش بريء عن إمكانية إنشاء علاقات صداقة بين البرميين والإنكليز.

من الواضح أن العلاقة بين فلوري والدكتور ڤيراسْوامي أقيمت على غرار العلاقة بين فيلْدِنغ وعزيز إلى حدٍّ ما، ولكنها ليست علاقة بين ندّين؛ لأن الإعجاب الشديد الذي يبديه ڤيراسْوامي للإنكليز – فيما يقال لنا – قد ظل على حاله "على الرغم من أن الإنكليز صدّوه ألف مرة" (٣٨). وهذا الحبّ للسادة الاستعماريين حبّ الأذلّاء في جوهره. ويعطينا أورول تصويرًا رمزيًّا رشيقًا؛ لذلك عندما ينجح كلٌّ من إليزابث وفلوري في أثناء رحلة صيد في صيد زوج من الحمام الأخضر

على الرغم من أن فلوري يقول إن "إطلاق النار عليهما هو بمثابة القتل" : "البرميون يقولون إن هذه الطيور تقذف ما في جوفها عندما تقتل، فكأنها تقول : انظر ! هذا كل ما لديّ، ولم آخذ منك شيئًا فلماذا تقتلني ؟" (١٥٦ – ١٥٧). ويقول ڤيراسوامي إنه لن يأتي إلى النادي الإنگليزي إذا ما انتخب، إذ يكفيه فخرًا أن يسمح له بدفع الاشتراك. لكن الإنگليز يشعرون باحترام أكثر لشخصية أو پو كْيِنْ المكياڤيلية مما يشعرون به تجاه ڤيراسوامي الذي يبدي نحوهم شعورًا طيبًا حقيقيًا. ويتفق المستعمرون في رواية أورول على أن "الهند ماضية إلى الجحيم" وأن "حكم الراج انتهى" (٢٨)، وأن حوادث الانتحار ما بين أفراد المجتمع الإنگليزي في الهند شائعة. وتنتهي الرواية نهاية تناسب جوّها العام ؛ إذ يُقتَل أحدُ المستوطنين الإنگليز ويَتْبَع ذلك انتحارُ فلوري.

من الجليّ أن "الشخصية الإنگليزية" لا تجد مكانًا مناسبًا لها في برما حيث يصبح الجنتلمان الإنگليزي الذي يفترض أن يتصف بالاستقامة قاسيًا، لا يؤمن بشيء، بذيء اللسان، خدّاعًا. لكن فلوري يظلُّ يؤمن بشكل بريء غير ملوّث من أشكال الهوية الإنگليزية يمكن أن يصل إليه بزواجه من إليزابث التي لم يمض على وصولها من أرض الوطن وقت طويل : "فقد جلبت له معها هواء إنگلترة، إنگلترة الحبيبة؛ حيث الفكر الحرّ، ولا يتوجّب على المرء أن يؤدّي دور 'السيد الأوروبي' لمنفعة الأقوام الدنيا... وقد جعلت من الممكن له بمجرّد وجودها أن يتصرف تصرفًا لائقًا، بل جعلت ذلك طبيعيًا فيه" (١٤٤). وخداع النفس هذا صارخ؛ لأن مقدرة إليزابث على لعب دور "السيدة الأوروبية" أمر لا شكّ فيه. وهي تتزوّج نائب المندوب السامي، فيكتب أورول إن ذلك يعزّز "قدرًا من القسوة في سلوكها كان موجودًا فيها على الدوام" (٢٧٢). وهذا يوحي بفقدان حساسية الشباب وانفتاحه على غرار التصلُّب الذي حصل لكل من عزيز و فيلْدِنغ في نهاية **رحلة إلى الهند**، ولكن هذا التصلُّب عندها يجعلها تنضوي تحت لواء الهوية

القومية النمطية التي يفرضها الصراع بين الحكام الاستعماريين والأقوام الخاضعة لهم. وهذا التصلُّب لا يتعرّض له كمْ طوال رواية كپلنغ. ولكن فورستر وأورول يستبقيان في تصوير التصلُّب فكرة أن الشخصية القومية يمكن أن تبقى ألطف وأقدر على المرونة، أو أن تكون فى الأقل، غير مؤذية. ولذا فإن كتابة **أيام برما** يمكن النظر إليها على أنها حرّرت أورول ومكّنته من ترك تجربته في برما خلفه وكتابة أعمال مثل **الأسد ووحيد القرن** حيث يشير إلى كرم الأخلاق الإنكليزية والهواء الإنكليزي الطلق كما لو أنهما قيمتان خالدتان لم يلوثهما التاريخ الإمبريالي البريطاني. ويحتاج المرء إلى قدر من الجهد ليتذكّر أن هذه الأفكار ظهرت أول ما ظهرت في رواياته في وعي مغتربٍ يخدع نفسه ويكرهها وينتهي به الأمر إلى الانتحار.

لم يكن لدى أورول ولا معاصريه في عقد الثلاثينيات أيُّ علم بالغزو الوشيك الذي كانت ستقوم به اليابان لجنوب شرق آسيا وما تبعه من تقسيم شبه القارة وإنشاء دولتي الهند والباكستان المستقلتين في آب من سنة ١٩٤٧. ولكن روايتي فورستر وأورول تقدمان الشهادة على أن الإمبراطورية الهندية كانت في طريقها إلى الفشل وأن الهوية الإنكليزية للطبقة الإمبريالية الحاكمة كان مقضيًا عليها بأن تتحول إلى مهزلة وأن تؤدي إلى خيانة الذات. ويكشف الخوف والتقزز من إنشاء العلاقات الجنسية بين العرقين في هاتين الروايتين فوق ذلك كله استحالة إقامة "زواج" بين الهوية الإنكليزية والهوية الهندية أو غيرها إبّان الحكم البريطاني. وقد جرى تكرار موضوع الاغتصاب بين الأعراق في بعض الروايات التي كتبت عقب الحرب العالمية الثانية كما في رواية دورس لَسنغ **العشب يغني*** (١٩٥٠)، وهي رواية تجري أحداثها في جنوب إفريقية، وفي "رباعية الراج"

---

*The Grass Is Singing* *

الميلودرامية (١٩٦٦ – ١٩٦٧) التي كتبها بول سكُت وتجري أحداثها في الهند. ويشكّل موضوع الانغماس الغربي في الجنس موضوعًا بارزًا من الموضوعات التي تتناولها **الثلاثية الملاوية**ⁿ (١٩٥٦ -١٩٥٩) لأنتُني بيرجس الذي أعطى لجزئها الأخير العنوان الدالّ على ذلك وهو **أسرّة في الشرق**•. ويظهر تصوير لَسِنغ للمزارعين البيض مجتمعًا لا يزيد الولاء لإنكلترة فيه عن كونه ولاء عاطفيًّا. وتعتبر بطلة الرواية نفسها بريطانية على الرغم من أنها لم تزر إنكلترة ولم يزرها والدها، وعلى الرغم من أن هويتهم الحقيقية هي أنهم من "بيض جنوب إفريقيا"(٢٣). وما ثلاثية بيرجس وأفضل روايات سكُت بعنوان **باقون**، (١٩٧٧) إلاّ مراثٍ قصد منها رثاء الإمبراطورية. ويمثّل بطل بيرجس فكتر كراب وبطل سكُت تَسكَر سمولي وضعًا كان كامنًا فعلاً في الروايات السابقة التي تصور العلاقات الاستعمارية : إن هويتهما الإنكليزية بالذات تمنعهما من اتخاذ القرار السليم والعودة إلى أرض الوطن. ومن الأمور التي تسهم في ذلك العناد، وغرابة الأطوار، والانغماس في الملذّات، والمثالية اللافتة للنظر. ويصبح الاغتراب الدائم في عالم الاستعمار وما بعد الاستعمار لدى فيلْدِنغ وفلوري، والآن لدى كراب وسمولي، آخر ملجأ لنمط من الشخصيات يراه المؤلف إنكليزيًا في نمطه أو جوهره.

يتداخل عدد كبير من الموضوعات التي تتناولها **الثلاثية الملاوية** لبيرجس في حوار طويل في الجزء الثالث بين فكتر كراب والمغترب الصيني لِمْ چنغ يو. وفي هذا الحوار يجابه إحساس كراب بالمسؤولية الإمبريالية بميل غريمه إلى التشكك الذي يعبر عن برمه بهذا العالم. وعندما يصف كراب نفسه بأنه "إنكليزي

ⁿ *The Malayan Trilogy*
• *Beds in the East*
، *Staying On*

نمطي من أبناء طبقته – أو قل مثالي غريب الأطوار" ويتساءل عما تراه يفعله في الملايو يجيب چنغ بو نيابة عنه :"تستمدُّ متعة مرهفةً من كون الناس يسيئون فهمك. تفعل كل ما بوسعك من أجل أهل البلد" (وكان يتلفظ هذه الكلمات بلهجة ممثلة إنگليزية تتحدّث فوق خشبة المسرح) "بحيث تتمكن من فرك يديك فوق ركام متعاظم من عدم التقدير"[٢٤]. وثَمَّ قدرٌ من اللعب هنا – إذ يسترخي الرجلان على كرسيَّين من الخيزران ويشعران بأنهما "آخذان بالدخول في رواية عن الشرق" (٤١٨) – ومن الواضح أن بيرجس الذي قضى ستَّ سنوات موظَّفًا في المستعمرة الإنگليزية يعتبر كراب خليفة لشخصية فيلْدِنغ عند فورستر. يعمل كراب معلّمًا، ويصبح فيما بعد مسؤولاً عن التربية والتعليم في إحدى المناطق، ويجعله حبّه للملايو يرفض العودة إلى الوطن ليعمل مديرًا لمدرسة على الرغم من أن زوجته فنيلا ترغب في العودة. وهو على شاكلة فلوري يحتفظ بعشيقة من أهل البلد، وهي معلّمة رقص بُرْمية تجعله يشعر بأنه "يخترق قلب البلد، يخترق الشرق نفسه" (٣٨). ولكنه أتى إلى الشرق متأخرًا أكثر من اللازم. وأصبحت غابات الملايو في قبضة المتمردين الشيوعيين، والبريطانيّون يتهيأون لمغادرة البلد (وواجبه بصفته المسؤول الأول عن التربية والتعليم هي تسليم وظيفته إلى نائبه الملاوي)، والعلاقات بين الأعراق الملاوية آخذة في التوتر في أثناء محاولة الملاويين استعادة السلطة من الصينيين والسيخ والتاميل الذين ازدهرت أحوالهم تحت الحكم الإمبريالي. يقول هاردمَنْ صديق كراب السابق أيام الدراسة في الكلية إن الاستقلال يجب أن يمنح فورًا :"قد يتحوّل الوضع إلى فوضى عارمة، ولكن ليس هذا هو المهم. لقد حان وقت القطاف سواء أكانت الثمرة جيدة أم عفنة" (٢٨٨). وعندما يفكّر كراب في الموضوع يتحوّل إحساسه بأفول نجم الإمبراطورية إلى مناسبة لرثاء الذات : "إن أحببتَ، فإن المحبوب نادرًا ما يستجيب لك. لم تكن الملايو ترغب فيه" (٣٢٥). ولكن سواء أرغبت فيه الملايو أم لم ترغب فإنه مصممٌ على البقاء فيها.

والسبب الذي يعطيه لنفسه ليفسّر رغبته في البقاء هو التسويغ الكلاسيكي للإمبريالية الليبرالية : المساعدة في تطوير الدولة الجديدة. ويقيم "حفلة بْرِجْ " التي يشارك فيها مدعوّون من أعراق متعددة (وهذا صدى آخر لچاندرابور في رواية فورستر)، ويقول لضيوفه إن بناء الأمة يحتاج إلى بناء دولة علمانية، وإلى التزاوج بين الأعراق، وخلق ثقافة وطنية قادرة على التعبير عن الإحساس بالانتماء القومي. ويكتشف شابًّا ذا موهبة موسيقية مدهشة هو روبرت لو يعتقد أن مؤلفاته تعبر عن "صورة الشعب" (٤١٧). ولكن ليس ثمة من يرى ذلك سواه. ويمضي لو لتأليف خليطٍ من الدرجة الثانية من موسيقى أفلام هوليوود. وتنتهي مبادرات كراب الأخرى، الشخصية منها والسياسية، بمثل ما انتهت به هذه من الفشل الذريع. وكان مصيره قد تنبّأ به زميله الهندي السيد راج في مرحلة مبكّرة من الثلاثية : "سيبتلعك هذا البلد وستكفّ عن أن تكون ڤكتر كراب. وستجد أنك لن تتمكن من أداء العمل الذي أرسلت لعمله هنا. وستفقد وظيفتك وهويّتك. سيجري ابتلاعك وستصبح غريبِ الأطوار" (١٧٥). ويتمثل الإنجاز الذي حقّقه بيرجس في **الثلاثية الملاوية** في أنه استوعب كثيرًا من الثراء اللغوي والثقافي الشرقي في رواية تبقى رواية واضحة الهوية الإنگليزية، ولكن الملايو تكاد تبتلعه ابتلاعًا حرفيًّا. وموته غير الكريم الذي يحدث بالصدفة رمز للإمبراطورية البريطانية التي كان انحلالها أمرًا مفروغًا منه على الدوام ولم يترك وراءه أثرًا يذكر. وتبقى شخصيته ماثلة للذكرى بالقدر الذي ينطبع فيها الإحساس بعدم جدوى وجوده، وما يدعوه بيرجس "بالحلم الرومانسي" (٣٣٤) للإمبريالية الليبرالية الذي يموت معه.

أما في رواية **باقون** لپول سكُت فإن الموضوعات الكبيرة التي تناولتها مرثية بيرجس للإمبراطورية تكاد تختفي تمامًا. فتَسْكَر سمولي بالمقارنة مع ڤكتر كراب، هو عقيد متقاعد في الجيش الهندي، وهو متعصّب ضيّق الأفق. وموته في بانكُت في نيسان ١٩٧٢ نتيجة لسكتة قلبية قاتلة تعبّر عن تصلب شرايين جماعي

للإنگليز الهنود المتشدّدين؛ لأن الاختلاف الوحيد بين تَسكَر ومعاصريه من العسكريين هو رفضه العودة إلى الوطن بعد الاستقلال. ويجري النظر إلى غرابة طبعه وكراهيته لبني البشر من وجهات نظر متعدّدة، ومنها نظرة صاحب شقته وصديقه السيد بولابوي Bhoolbhoy ( "Billy-boy" ) ونظرة زوجته لوسي، وخادمهما إبراهيم. وتتركز مشاعر الأسى التي تثيرها الرواية على مصير لوسي، ابنة القسّ الإنگليزي، التي ستترك لتقضي سني ترمّلها معزولةً في بلد فقير لا تشعر نحوه بالودّ على الرغم من أنها عاشت فيه معظم حياتها. وهي تصف نفسها هي وتَسكَر بقولها إنهما "شخصان في الظلّ" (٢٥). وهي تدرك متأخّرة أن تَسكَر لم يكن ينوي العودة إلى الوطن أبدًا. "فكأنه كان يشعر بالضغينة ضد بلاده وبني جلدته" (٩٦). وهو لم يكن رجلاً يثير الإعجاب في أفضل أوقاته، ولكن تقاعده في بلد بعيدًا عن إنگلترة يعطيه الفرصة للعيش في عالمٍ خيالي يتصرّف فيه تصرّف الشخصية الإنگليزية الغريبة الأطوار ذات المزاج السيئ. ويمثّل دور آخر "سيّد" من الحزب التوري – إذ يبقى "تَسكَر صاحب"، ويظل محتفظًا بسمعة "الحاكم السابق" على الرغم من اضمحلال موارده وتردّي أحواله في الهند فإنه.

انتهت المغامرة الاستعمارية التي كانت قد بدأت كأنها قصة رومانس ملحمية وانهارت بتبدد الأحلام واليأس – انتهت مع رواية **باقون** بخليط من الكوميديا السوداء والمهزلة العاطفية. فتَسكَر ولوسي لا ينجبان أولادًا ويعملان كل ما بوسعهما لتجاهل المجتمع الأوروبي في آسيا الموجود في پانكُت، وهو المجتمع الذي يمثّل الهوية المختلطة التي أنتجتها الإمبريالية. ذلك أن تاريخ العلاقات الجنسية بين الأعراق الذي يُمثّل هذا المجتمع – في رأي لوسي – كان اتصالاً جسمانيًا بين الأعراق، ظل الجميع يدعون إلى لامتناع عنه" (٢٠٤ – ٢٠٥). ويشكّل إيمانها بالنقاء العرقي جزءًا من وهم "الشخصية الإنگليزية" الذي لم يكن بالإمكان المضيّ فيه في إنگلترة نفسها؛ حيث استقرّ صهر إبراهيم في فنزبري

بارك حيث يؤجّر الشقق لسكان الحيّ البائس. ولعل رواية **باقون** تمثل زمانها تمثيلاً صادقًا بتعبيرها عن الفكرة القائلة إن بريطانيا قد غسلت يديها من الإمبراطورية دون التفكير في الأعمال غير المنتهية التي خلَّفتها وراءها. ومن شأن لوسي أن تدّعي – على غرار ادّعاء السير جون سيلي – أن البريطانيين قد غيروا الهند تغييرًا دائمًا إلى الأفضل – وهي تعزّي نفسها بالقول إنه "لم يكن ثمَّ من عنصر واحد من عناصر الأشياء الجميلة المتحضرة في الهند لم يعكس جانبًا من التأثير البريطاني" (٩٧) – ولكن الرواية يبدو أنها تقول إن "الهوية البريطانية" ذاتها – وليس فقط بقايا الهند الإنكليزية – تموت بسرعة. وعندما تعبّر لوسي في الجملة الأخيرة عن حزنها لكون تَسْكَر ذهب إلى "موطنه" وخلّفها وراءه (٢٥٥) فإن كلمة "الموطن" لا تشير إلى إنكلترة أو الهند، بل إلى القبر.

# هوامش الفصل الثالث عشر

(1) Sir J. R. Seeley, *The Expansion of England: Two Courses of Lectures*, 2nd. edn. (London: Macmillan, 1897), 10.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(٢) عن المصدر السابق، ص ١٧.

(3) Rudyard Kipling, *Kim*, ed. Zohreh T. Sullivan, Norton Critical edn. (New York and London: Norton, 2002), 3.

(4) Peter Vansittart, *In Memory of England: A Novelist's View of History* (London: Murray, 1998), 142.

(٥) انظر

Zohreh T. Sullivan, *Narratives of Empire: The Fiction of Rudyard Kipling* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 149.

(6) Letter of 1885-6, in *Kim*, ed. Sullivan, 267-8.

(٧) المصدر نفسه، ص ٢٦٨. وعن بيرتن ورواية كم انظر على سبيل المثال

Parama Roy, *Indian Traffic: Identities in Question in Colonial and Postcolonial India* (Berkeley: University of California Press, 1998), esp. 25.

(8) Rudyard Kipling. *Something of Myself*, in *Kim*,, ed. Sullivan, 277.

(9) Letter of 1885-6, in *Kim*, ed. Sullivan, 269.

(10) Suvir Kaul. "*Kim*, or How to Be Young, Male and British in Kipling's India," in *Kim*, ed. Sullivan, 429.

(11) Sullivan. *Narratives of Empire*, 176.

(12) Ibid. 173.

(13) Edward W. Said, "[Kim as Imperialist Novel]", in *Kim*, ed. Sullivan, 340.

(14) Blair B. Kling, "Kim in Historical Context," in *Kim*, ed. Sullivan, 300.

(15) Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (London: Vintage, 1994), 187-8.

(16) Angus Wilson, quoted in Roy, *Indian Traffic*, 86.

(17) Sullivan. *Narratives of Empire*, 148.

(18) E. M. Forster, *A Passage to India* (Harmondsworth: Penguin, 1961), 26.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(19) J. A. Hobson, *Imperialism: A Study* (London: Allen & Unwin, 1968), 116, 150.

(٢٠) انظر

Jed Esty, *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004), 25.

(21) Hobson, *Imperialism*, 368.

(22) George Orwell, *Burmese Days* (Harmondsworth: Penguin, 1967), 65.

وسترد الإحالات إلى صفحات هذا الكتاب في المتن. وكان فورستر قد كتب عن السكان الأجانب في مصر، "وهم - في كل الأحوال - غرباء عنها أتوا لاستغلالها. انظر

Forster, *Government of Egypt* (Labour Research Department, 1919), quoted in Mohammad Shaheen, *E. M. Forster and the Politics of Imperialism* (London: Palgrave Macmillan, 2004), 62.

(23) Doris Lessing, *The Grass is Singing* (London: Heinemann, 1973), 140.

(24) Anthony Burgess, *The Long Day Wanes: A Malayan Trilogy* (London: Heinemann, 1984), 417.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(25) Paul Scott, *Staying On* (St Albans: Granada, 1978), 40.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

# الفصل الرابع عشر

## الموائد المستديرة:

## الفروسية وروايات القرن العشرين المتسلسلة

ثَـمّة من بين الروائيين الإنگليز في القرن العشرين روائيو توسُّع وروائيو انكماش. والأعمال التي كتبها د. هـ. لورنس بعد الحرب العالمية الأولى مثالٌ بارز على التوسُّع في المكان والزمان. فهي تعكس عدم الاستقرار الذي تميّز به في تنقُّله بين أستراليا ونيومكسكو وجنوب إيطاليا، وتصوّر انشغال ذهنه بالثقافات البدائية وأفكار ما قبل التاريخ، وتوحي بوجود حقائق تتعالى على العالم المادّي. فرواياته وقصصه من أمثال **الأفعوان المجنَّح**[أ] (١٩٢٦)، و**المرأة التي سافرت بعيداً**[ب] (١٩٢٨) هي قصص خيالية تتنبأ بهزيمة الحضارة الغربية والإمبريالية الأوروبية. ولم يبلغ روائيٌّ من الروائيين من التنكّر للبداية التي تمتدّ جذورها إلى الواقعية الإقليمية الفكتورية ما بلغه لورنس، ولكن روايته **عشيق الليدي چاترلي** هي بمثابة العودة الأخيرة إلى إنگلترة، وإن تكن عودة متردّدة.

يتعرّض الشكل الروائي نفسه للضغط الشديد في أعمال لورنس وغيره من الروائيين "التوسُّعيّين" : ألدوس هكسلي ووندَم لُوِس و هـ. ج. وِلْز، وفي فترة لاحقة من القرن، دورِسْ لَسِنغ. فأعمالهم تقف حائرة بين النقد الهجائي الذي يتناول موضوعات الساعة وبين قصص الرومانس الحلمية، بين "روايات النقاش الفكري" وبين القصص العلمية الرؤيوية. ولكن غالبية روائيي القرن العشرين الإنگليز لم

[أ] *The Plumed Serpent*

[ب] *The Woman Who Rode Away*

يقتفوا أثرهم. فقد أخذت الروايات تتناول طبقة اجتماعية تضيق ضيقًا واضحًا بــدلاً من الحديث عن حياةٍ وقدراتٍ عقليةٍ تتّسع دائرتها باستمرار. ولذا فإن فنّهم الروائي أخذ يحصر نفسه بما دعاه أحد النقاد "بالجزيرة التي تتكمش"(١).

وقد جاء مع تقلُّص الفضاء الاجتماعي للروائي تقلُّص الرواية نفسها من حيث كونها شيئًا ماديًا. ففي العقد الأخير من القرن التاسع عشر، فقــدت مكتبــاتُ إعــارة الكتب سيطرتها على سوق الكتب التي كانت تحتكرها وحلّت روايةُ المجلّــد الواحــد محلَّ رواية المجلّدات الثلاثة التقليدية، لأنها أشدّ جاذبية للمشتري. وقد ظل الروائيون الطموحون يكتبون الروايات الطويلة، وكان عدد من أشدّ الروايات شــعبية روايــاتٍ بالغةَ الطول، ولكنَّ الرواية صارت – في المتوسط –أقصر بكثير. وظهر في أواسط القرن العشرين تماثلٌ صارخٌ في حجم الرواية؛ بحيث يندر أن يزيد عــدد صــفحاتها عن مائتين وخمسين. وقد قبل الروائيون الإنكليز الشباب من جيل الثلاثينيــات ومــا بعده هذا الشكل ونادرًا ما خالفوه. وكان گريَم گرين على ســبيل المثــال، ذا نظــرة عالمية أوسع من نظرة لورنس، ولكن رواياته تلجأ في العادة إلى الحبكة المنــضبطة والأعراف الميلودرامية لقصص الإثارة والروايات البوليسية. وكانــت روايتــا إيڤلن ووه المبكّرتين **الأفول والسقوط**ت (١٩٢٨) و**الأجساد الخبيثــة**ث (١٩٣٠) روايتــين كوميديتين اجتماعيتين حُبكتا حبكًا محكمًا ووضعت أحداثهما فــي طبقــات المجتمــع الإنگليزي العليا. وينطبق هذا الكلام على روايتي أنتني پاول **رجال ما بعــد الظهــر**ج (١٩٣١) و**من منظر إلى موت**ج (١٩٣٣). ويــصف ووه وپاول، مثــل كثيــر مــن معاصريهما، المجتمع الإنگليزي على نطاق محدود، يقصرانه على فئة ضيّقة تعــيش

---

ت *Decline and Fall*

ث *Vile Bodies*

ج *Afternoon Men*

ج *From a View to a Death*

حياة مكتفية بذاتها في مواجهة عالمٍ أوسع يتغيّر بسرعة[٢]. والطبقة التي كانت تثير الرهبة والاحترام في الماضي أصبحت الآن طبقة في طريقها إلى الانقراض يحبُّها الناس بسبب سخافتها. وقد أصبحت عاداتها الاجتماعية الراقية أنماطًا سلوكية غير ذات محتوى، وتحولت لهجتها الآمرة إلى حركات عاجزة لا يصغي إليها أحد. وأخذت طبقة القراء المنتمية إلى الطبقة الوسطى لا يهمها الانتقام من أعدائها القدامى، بل أخذت تستمتع برؤيتهم وقد تحوّلوا إلى شخصيات هزلية، كما نرى ذلك على نحو بديع في الروايات الكوميدية التي كتبها پ. ج. وودهاوس.

لكنْ ثَمَّة أفكارٌ أخطرُ شأنًا عن الهوية الوطنية موضوعةٌ على المحكّ. فالراوي الأمريكي في رواية **الجندي الطيب**[خ] (١٩١٥) لفورد مادُكس فورد يقول في الفقرة الأولى من الرواية: "لم أكن قد زرت إنگلترة قبل ستة أشهر، ولم أكن قد سبرت أغوار القلب الإنگليزي، ولم أكن أعرف إلاّ أطرافه الضحلة"[٣]. والشخص الذي يجعله فورد ممثّلاً "للقلب الإنگليزي" هو إدورد أشبِرنَم، وهو من طبقة السادة التي تملك الأراضي، ويعمل ضابطًا في الجيش الهندي ينتهي به الأمر إلى الانتحار. والشخص الذي يحلّ محلّ أشبِرنَم في كتابات فورد هو كْرِسْتُفر تيتِنز، بطل سلسلة روايات **نهاية الموكب**[د]، الذي يقول في **كفانا مواكب**[ذ] (١٩٢٥): "إن موقعنا في المجتمع يشكّل بطبعه دائرة مغلقة"[٤]. وهذه الدائرة الصغيرة أو العالم المصغّر يتطابق مع الرغبة التي يفرضها شكل الرواية في وضع حبكة روائية محكمة تروق في الوقت نفسه لجيلٍ من الروائيين لم يعد لديهم الفضول الكافي ولا الثقة بالقدرة على تناول تنوّع المجتمع الإنگليزي كما كان يفعل أسلافهم. ولذا فإن سلسلة الروايات التي كتبها كلٌّ من فورد و ووه وپاول تمكّنهم من توسيع المدى

---

خ *The Good Soldier*
د *Parade's End*
ذ *No More Parades*

الزمني دون توسيع المدى الاجتماعي الذي يمكن أن تتناوله الرواية ذات المجلّد الواحد. وتوحي رواياتهم بأن من يدير أمور إنكلترة هم مجموعة من "أصحابنا"* التي تستند إلى "التعليم الخاص، والثروة، والطبقة الراقية"(٥). وتميل الروايات المتسلسلة إلى أن "تحوّل السلسلة إلى دائرة" عن طريق تكرار الموضوعات والعودة إلى الماضي أو استعادته(٦).

ومع ذلك فإن الطبقات الإنكليزية العليا التي يصوّرها فورد و ووه وپاول ليست منغلقة على ذاتها. فالشخصيات من أمثال تيتِنْز عند فورد، وگاي كراوچباك عند ووه، تشعر بأن لها رسالة تؤديها. فإن لم تكن هذه الرسالة هي فرض النظام فلا أقلّ من الشهادة لقيمها الموروثة. وهذه الشخصيات تشعر بأنها تحيا حياة عامّة – بمعنى أن ما تفعله يراقبه الناس أو يلاحظونه؛ ولذا فإنها تتصرّف في أفضل لحظات حياتها تصرّف الجنتلمان الإنكليزي الذي يحافظ على قيم الفروسية. وقد عرّف مارْك جِرْوار "فروسية الطبقة العليا" حسبما تبدّت في أوائل القرن العشرين على النحو الآتي: كان الجنتلمان الفارس شجاعًا، صادقًا، مستقيمًا، مخلصًا لأصدقائه وبلده، يحرص على حماية النساء والأطفال والحيوانات(٧). وتظهر هذه الصفات جميعها في كرستُفر تيتِنْز، بطل رواية فورد، ولكن الناس لا يقدّرونها فيه؛ ولذلك فإن فقدانه لسمعته يدلُّ على فساد طبقة السادة التي ينتمي إليها.

كانت قصص الرومانس الآرثرية هي المصدر التقليدي الذي اعتمد عليه الكتّاب الإنكليز للأفكار المتعلقة بالفروسية. وقد أشاع الشعراء والرسامون الموضوعات الآرثرية بين الناس طوال القرن التاسع عشر، وخصّص تَنِسُن، أبرز شعراء العصر الفكتوري، أهم أعماله لإعادة تفسير السلسلة الآثرية. إذ تروي كلٌّ

* هذه ترجمة تقريبية لعبارة old-boys التي تعني حرفيًّا "الصبية الكبار". والمقصود بالعبارة هم خرّيجو المدارس الخاصة التي كان يتعلم بها أبناء الطبقات العليا.

من قصة مالُري **موت آرثر**[ز] (١٤٨٥) وديوان تَنِسُن **حكايات الملك**[س] (١٨٥٩ – ١٨٩١) قصة إنشاء المائدة المستديرة وشروط الانتماء لها ويصفان الأخلاق الفروسية، ويؤكّدان على السلطة الملَكية. وتحقق المائدة المستديرة أعظم أمجادها في رسالة الكأس المقدّسة المسيحية، ولكن الروابط التي تجمع الفرسان معرَّضةٌ في الوقت نفسه إلى التحزّب والخيانة. وما إن يتحقّق الحصول على الكأس المقدّسة حتى تتحول القصة إلى مأساة؛ لأن النزاعات الداخلية تؤدّي إلى حرب أهلية، وإلى معركة حاسمة أخيرة، وإلى موت آرثر. وقد أخذ أبناء العصر الفكتوري بإيحاء من تَنِسُن يقرأون السلسلة الآرثرية على أنها تحذير يتعلق بمصير بريطانيا، وبمخاطر التفسُّخ الإمبريالي.

كانت الحكايات الآرثرية قد ارتبطت بالنظام الملَكي منذ أن ادّعى الملك هنري السابع، أول ملك من آل تيودور، أنه ينحدر من آرثر. ولكن النصّ الذي هو مصدر هذه الحكايات، وهو كتاب **موت آرثر** لمالُري، كان نصًّا غير مرغوب فيه. فقد ظل هذا الكتاب منذ أواخر القرن السابع عشر وطوال القرن الثامن عشر – أي في فترة الحروب الأهلية، والثورة المجيدة، وحركات التمرُّد اليعقوبية – ظل دون أن يعاد طبعه لما يزيد عن مائة عام. ومع أن وولتر سكُت قيَّد بعض الملاحظات الخاصة بمالُري، فإن كتاب **موت آرثر** لم يصبح متاحًا لجمهور القرّاء إلاّ بعد ظهور طبعات جديدة في فترة صبى تَنِسُن(٨).

لم يكن تَنِسُن في الحقيقة هو أول شاعر بلاط يفكّر في إعادة صياغة الحكايات. فقد فكّر مِلْتن في استعمال قصة آرثر موضوعًا لملحمة قومية (٩). وكتب درايْدن مسرحية آرثرية، بينما أنتج السير رچرد بلاكمور، الطبيب الذي كان من

---

ز *Le Morte d'Arthur*

س *The Idylls of the King*

رجال البلاط، ملحمتين شعريتين هما **الأميـــر آرثـــر**[ش] (١٦٩٥) و**الملـــك آرثـــر**[ص] (١٦٩٧). كذلك فكّر ويردزويرث بالكتابة "عن موضوع بريطـــاني، عـــن قـــصة رومانسية قديمة تركها ملْتن دون نظم" (١٠). وتضمّ قصص الرومانس التي كتبهـــا سْكُت شعرًا عن اسكتلندة في القرن السادس عشر قصة أوحت به قصة آرثر، هـــي **سيدة البحيرة**[ض] (١٨١٠). ولكن القصص النثرية تباهت منذ ثربانتس بالحلول محلّ قصص الفروسية الرومانسية، ولم يكن لإحياء القـــصص الآرثريـــة قبـــل القـــرن العشرين أي أثر في فنّ الرواية. وقد مضى سْمولت، بعد أن ترجم قصة **حياة دون كُوكْسُت ومغامراته**[ط] (١٧٥٥)، إلى السخرية من فنون الحرب الآرثرية في روايته **السير لانْسلُت گريفْز**[ظ] بعد ذلك بسبع سنوات. وتعرّضت **حكايـــات الملـــك** لتَنِـــسُن للسخرية في كتاب **يانكي من ولاية كنَتكت في بلاط الملك** آرثـــر[ع] لمـــارك تْـــوَين (١٨٨٩)، بينما استهدف لُوس كارُل قصص الفروسية الرومانسية عنـــدما أوجـــد شخصية الفارس الأبيض في كتاب **ألِسْ في بلاد العجائب**[غ] (١٨٦٥). أمـــا كتـــاب بُلْور لِتَن **الملك** آرثر (١٨٤٩) فلم يكن رواية، بل ملحمة شعرية تعرّضـــت لقـــدر كبير من السخرية(١١). ويبدو أن البطل الوحيد في القصص النثرية الفكتورية الذي تدين شخصيته لآرثر هو السير گاي مورڤل في رواية **وريث ردْكْلـــف**[ف] (١٨٥٣) لشارلُت م. يَنْغ، الذي يكتب ملحمة آرثرية في مرحلة الصبا ويقف فيما بعد ليكـــون

---

[ش] *Prince Arthur*

[ص] *King Arthur*

[ض] *The Lady of the Lake*

[ط] *History and Adventures of Don Quixote*. أكتب الاسم بصيغة "كُوكْسُت" هنا لأن المترجم كان سيلفظه هكذا.

[ظ] *Sir Launcelot Greaves*

[ع] *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*

[غ] *Alice's Adventures in Wonderland*

[ف] *The Heir of Redclyffe*

موديلاً لرسّام يرسم صورة السير گالَهاد. لكن فروسيته تنحصر في النطاق العائلي. وقد كانت رواية يَنغ من الروايات المفضّلة لكلٍّ من وليم مورِس وإدوَرْد بيرْن جونْز، وهما أشدّ الشخصيات تأثيرًا في مجال الشعر والرسم الآرثري(١٢). ولم يظهر أي قدر له وزنه من الروايات الآرثرية المهمة سوى في القرن العشرين، أي بعد أن استهلكت الحكايات الآرثرية جاذبيتها للشعراء والرسامين. وهذه الروايات تتراوح ما بين إعادة كتابة الحكايات على هيئة قصص رومانسية نثرية كان من أبرزها رباعية ت. هـ. وايْت المعنونة **الملك الذي كان وسيكون ملكًا**[ق] (١٩٣٨ – ١٩٥٨) وبين التأمل المبعثر حول الموضوعات الآرثرية في الحياة المعاصرة كما في رواية **الأمواج**[ك] (١٩٣١) لفرجنيا وُلْف ورواية **الفارس الأخضر**[ل] (١٩٩٣) لآيْرِس ميرْدُك.

لم تكن العودة المتأخرة لآرثر في الروايات الإنكليزية النثرية في القرن العشرين ظاهرة أدبية خالصة. فقد أعادت الحروب الحديثة، ولا سيّما فرْض التجنيد الإجباري في سنة ١٩١٦، متطلّبات الجندية إلى حياة الناس كلهم. وبدلاً من أن ينظر الناس إلى قصص الرومانس الآرثرية على أنها أكل الدهر عليها وشرب، فإنها غدت رمزًا لكل ما هو مفقود في آلة الحرب الهائلة المدمّرة التي لم تعد تميّز بين الجنود والمدنيين أو بين المحاربين الشجعان وما تلتهمه القذائف من البشر. كذلك أحيت الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة بدءًا من **الغصن الذهبي**[م] (١٨٩٠ – ١٩١٥) للسير جيمز فريزر الاهتمام بقصة الكأس المقدّسة وغيرها من العناصر الغيبية في الحكايات الآرثرية. والصلة بين قصص الرومانس الآرثرية وفنّ الحرب

---

[ق] *The Once and Future King*

[ك] *The Waves*

[ل] *The Green Knight*

[م] *The Golden Bough*

لا يقتصر وجودها على روايات كتّاب مثل فورد و ووه، بل نراها أيضًا لدى كاتبٍ مغامر يعتوره النقص ويتّسم بالغموض هو ت. إ. لورنس الذي زار الشرق الأوسط للمرة الأولى فيما يتصل برسالته التي كان يعدّها للتخرج في الكلّيـة حـول قـلاع الصليبيين. وانضمَّ فيما بعد إلى جماعة الضغط الإمبريالية التي كان يترأسها اللورد ملنِر المعروفة باسم المائدة المستديرة. وقد قيل إن حياة لـورنس كلَّهـا استَلْهَمَت "مفهوم نظام الفروسية السرّي الشعري" والمثال الشخصي المتجـسد فـي صـورة الفارس القروسطي المتصف "بالنظافة والقوة والعدل والعفّة التامّة"(١٣). إذ يـستذكر لورنس في **أعمدة الحكمة السبعة**ᵔ (١٩٢٦) أنه وهو يشارك في الثـورة العربيـة الكبرى كان يحتفظ بنسخة من كتاب **موت آرثر** في جيب سرج حصانه:"فقد خفَّـف شعوري بالقرف"١٤. وقد ميَّز لورنس بين نوعين من الإنكليز: الأول، نـوع مثـل "جون بُل الذي تتحدَّث عنه الكتب"، "الإنكليزي الكامل" في "يقينه المدجج بالـسلاح"، والذي هو أشبه بالملك آرثر. أما النوع الثاني، فهو "شخص يتَّصف بالدهاء ويفضّل التلميح على التصريح" وتبقى طبيعته خفية فيما هو يقودهم سرًّا. فهو ساحرٌ علـى غرار ميرلِنْ. وهذه الصورة ذاتية من غير شكّ (٣٥٤ – ٣٥٥). وقد أدّى ذلك إلى ما يدعوه "بالخداع المرير" الناتج عن "ارتدائه اليومي ثيابًا غريبة عنـه، والـوعظ بلسان غريب عن لسانه" (٥١٤). أي إننا هنا إزاء عميل بريطاني يدّعي أنه بدوي عربي تمامًا مثلما كان بوسع كِمْ أن يدّعي أنه هندي، وهـو بـذا يمثّـل عناصـر الإمبريالية والزهد والبدائية التي تجمَّعت حول الحكايات الآرثرية.

استنكر لورنس خيانة بريطانيا وفرنسا للعرب على الرغم من الميـل الـذي أبداه للمبالغة في تضخيم الذات والرثاء لها؛ لأن مثال الفروسـية لديـه لـم يكـن

---

ᵔ *Seven Pillars of Wisdom*

محصورًا في الهوية الوطنية أو "الأمور البريطانية"*. فقد أدَّت الحاجة إلى المواءمة بين الحكايات الآرثرية من ناحية وبين صيغة متفق عليها للأصول القومية إلى تعزيز شخصية آرثر "الإنكليزي"، وهي شخصية كانت موجودة بالفعل عند مالُري (كما رأينا في الفصل الثاني). فالكاتب ت. هـ. وايت – على سبيل المثال – صوّر آرثر على أنه بطل السكسون المنتصرين بدلاً من تصويره على أنه زعيم السلتيين المهزومين، وذلك في عكسٍ مدهش لوقائع التاريخ(١٥). والصراع بين السلتيين والسكسون موضوعٌ بارز في الرواية الإنكليزية المهمة من روايات القرن العشرين التي تتناول الحكاية الآرثرية موضوعًا صريحًا لها، وهي رواية جون كوپر پوِسْ بعنوان **قصة رومانس من گلاسْتُنبري**ʾ (١٩٣٢). وقد قيل مؤخرًا إن پوِسْ (١٨٧٢ – ١٩٦٣) كاتب ويلزي الأصل على الرغم من أنه ولد في داربشر في سنة ١٨٧٢ وترعرع في الجزء الغربي من إنكلترة. ولا تستهدف رواية **قصة رومانس من گلاسْتُنبري** استعادة الحكاية الآرثرية فحسب، بل استعادة إنكلترة نفسها على أنها أرض للسلتيين وليس للسكسون.

تصف رواية الأجيال الضخمة هذه التي هي أشبه بالمحاكاة الملتوية لما نجده في سلسلة "روايات وسكس" التي كتبها هاردي، بما يتلبَّس شخصياتها من ميول جنسية، وبما فيها من شخصيات غريبة الأطوار، ومن مواجهات ميلودرامية – تصف گلاسْتُنبري في سومَرْسِت بحيث تجعلها الملجأ القديم للسلتيين المهزومين، الذي أصبح في العصور الحديثة منطقة تجتذب السيّاح ومركزًا يُحَجُّ إليه. وتبدأ الرواية في نورفُك، القلب التقليدي لإنكلترة السكسونية؛ حيث ينحدر آل كرو من

---

* Matter of Britain: تدلُّ هذه العبارة على الأساطير الآرثرية وما يتصل بها من أمور تتعلق بتاريخ السلتيين والجزر البريطانية.

ʾ *A Glastonbury Romance*

أجيالٍ من اليومنِ *. وعندما ينتقل بطل بوِسْ جون كرو إلى گلاستُنبري، فإنه يجد أن ابن عمه فلب كان قد سبقه. وفلب هذا هو رجل صناعة يسعى إلى التحديث ويعلن الحرب على الثقافة المتوارثة والمحافظة على القيم التي تجاوزها الزمن. ويريد فلب كرو أن يملأ إنگلترة الغربية بالمنشآت الصناعية كمصنع الأصباغ ومنجم القصدير الذي يملكه. ولكن ما يثير استياءه الشديد هو أن أشد الأعمال نجاحًا في المنطقة هو مصنع يصنع أشياء للذكرى هي عبارة عن تماثيل رخيصة الثمن لكلٍّ من آرثر وميرلنْ. وكان هذا المصنع هو من بنات أفكار "بَلْدي جوني" گيرد، عمدة گلاستُنبري الذي يميل إلى التشدُّد في الأمور الدينية، والذي يشيِّد مزارات تتصل بحكاية الكأس المقدّسة، ويقيم حفلاً سنويًا يتضمَّن موكبًا آرثريًّا. ويتخلّى جون كْرو عن ابن عمّه الإمبريالي السكسوني وينضمّ إلى گيرد.

ليست شخصيات **قصة رومانس من گلاستُنبري** تجسيدًا جديدًا للعالم الآرثري، بل هي شخصيات تستغلُّه وتجلُّه. وهذه الشخصيات تضمُّ دارس الآثار القديمة أوِن إڤنز الويلزي، وهو من قرّاء مالُري، ويلتقيه جون كرو أول ما يلتقيه في ستونهِنْج، كما تضمُّ گيرد الذي يحلم بإحياء التراث السلتي في إنگلترة الذي من شأنه أن يعيد گلاستُنبري إلى موقعها المركزي في التاريخ الروحي لأوروبا. ولا يهتم گيرد، الذي قد يكون اسمه تصحيفًا لاسم گالهاد، بالملك آرثر وبلاطه قدر اهتمامه بقصة الكأس المقدّسة التي أتى بها جوزف الأريماني[أأ] من الأراضي المقدّسة إلى گلاستُنبري. وتصبح أسطورة الكأس المقدّسة على يدي گيرد أساسًا لهرطقة مسيحية جديدة، بينما يعتقد بوِسْ أن أصول الأسطورة تعود إلى أصول وثنية سلتية. ومن عناصر القصة الأخرى مؤامرة شيوعية تسعى إلى استغلال

---

* Yeomen: فلاحون مستقلّون يملكون أراضيهم ولا يعملون في فلاحة أراضي غيرهم. وكثيرًا ما يصوَّرون على أنهم رجال أشدّاء يمثّلون الشعب الإنگليزي الأصيل.

[أأ] أو "يوسف الذي من الرامة" حسبما يرد في الكتاب المقدّس.

أقوال گيرد لأغراضها هي بحيث يجري الإعلان في وقتٍ ما عن استقلال گلاستُنبري بحيث تصبح جمهورية أو كميونًا يكون الهرطوق الديني الرئيس الاسمي لها. والظاهر أن پوِسْ كان يسعى من خلال استعادة الحكايات الآرثرية لصالح بريطانيا السلتية إلى القضاء على ارتباط تلك الحكايات بالنظام الملكي. وفي النهاية يغرق "بلَدي جوني" وأتباعه في طوفان عظيم يرمز لقوى الطبيعة الوثنية وإلى إلهة الطبيعة التي ستدمّر المجتمع الحديث بما فيه من خليط من الأيديولوجيات المتصارعة والمذاهب العلمية والغيبية. و يعبّر پوِسْ بمديحه الختامي لسِبلي، إلهة الخصب، بعد أن ينهي فضح الدعوات الزائفة التي أتى بها المبشرون الزائفون بالتقدم الصناعي والاشتراكية والغيبية المسيحية، عن رغبته في التحوّل على غرار د. هـ. لورنس إلى تابع من أتباع الآلهة الوثنية القديمة[١٦]. وبذا فإن حكاية گلاستُنبري بقصتها الرمزية التي تضع إنگلترة السكسونية مقابل بريطانيا السلتية يطمسها في النهاية طموح أشد غموضًا وبدائية. ولكن ما يعيب لوحة پوِسْ الروائية الضخمة إسهابها وأساليبها الشاذة في التعبير، وانعدام التوتر السَّردي فيها.

انفرد جون كوپر پوِسْ تقريبًا باستقصائه للدلالات الديمقراطية الكامنة في حكاية تعرف، في العادة، بعناصرها الأرستقراطية المحافظة التي تنتمي إلى حقبة قديمة من الزمن. وبينما تضمّ فكرته الخاصة بالمائدة المستديرة العصرية حركة دينية شعبية أو مؤامرة سياسية تخريبية، يؤكّد روائيون آخرون على اهتمام القصة الآرثرية بالدوائر المغلقة والنُخب المتمتّعة بالامتيازات. وفي هذا المجال يمثّل العدد القليل من الروايات التي تسعى صراحة إلى إعادة صياغة الحكاية مثل رواية أنتُني پاول **الملك الصيّاد** (١٩٨٦) ورواية آيرِس ميردُك **الفارس الأخضر** توجُّهًا أوسع في التصوير الروائي للمجتمع الإنگليزي الحديث. فراوية **الفارس الأخضر** تلمّح إلى حكايات الكأس المقدّسة، والسيف المسمّى إكْسكالبِر، وبالِن وبالان، وإلى الشخصية التي يرد ذكرها في عنوان الرواية. والرواية هي في جانب منها زبدة الأعمال التي

أنتجتها الكاتبة كلها، وهي أعمال لا تضمّ الكثير من الإشارات الآرثرية أو لا تشير إليها أبدًا. لكن إذا نظرنا من منظور هذه الرواية المتأخرة في حياة الكاتبة الأدبية، فإننا نجد أن معظم رواياتها تتناول موضوعات آرثرية منها التنافس الجنسي، والنزاع بين الأخوة، والسلطة السحرية أو الكارزمية(*)، وقصص السعي الرومانسية التي تدور ضمن دائرة ضيقة من شخصيات الطبقة الوسطى العليا التي تجمعها أواصر غيبية من نوع أو آخر. وهذا تنميط أسلوبي لتوجّهات نجدها لدى عدد من أهم روائيي القرن العشرين الإنگليز ابتداءً من ڤرجنيا وُلْف وانتهاءً بالروايات المسلسلة لكلٍ من فورد و ووه وپاول. إذ إن تتبُّع المصائر الفردية ضمن دوائر مسحورة عند هؤلاء الكتّاب ليس أمرًا تفرضه تقاليد الحبكة الروائية فقط، بل هو يعكس فهمهم للطبقة العليا والطبقة الوسطى المثقفة من طبقات المجتمع الإنگليزي باعتبارها جماعة محدودة تحتل نطاقًا ضيّقًا.

ففي رواية إ. م. فورستر **غرفة ذات موقع مُطِلّ** تتخيّل لوسي هَنيچيرْچ الطبقة الوسطى (أو ما يدعوه فورستر بمجتمع الضواحي) على هيئة "حلقة من الأغنياء اللطفاء الذين تتماثل اهتماماتهم ويتماثل أعداؤهم، وفي هذه الحلقة يفكّر المرء ويتزوج ويموت"[١٧]. وفورستر هو من روائيي الاحتواء والتوسع؛ ولذا فهو يأخذ لوسي إلى إيطاليا، ويمهّد لرواية **هاوردز إند** بشعار "صِلْ أخاك"، ويصوِّر، في آخر الأمر، الإمبريالية الإنگليزية وقد هزمتها الجوانب الكثيرة للحياة الهندية. ولكن الصيغة التي تأتي بها لوسي توحي أيضًا بوجود مصدر للتوتر الدرامي حتى في الروايات ذات العالم الصغير المحدود الذي يقتصر على حياة الطبقة الوسطى أو العليا؛ لأنها تقول إن الناس في ذلك العالم "تتماثل اهتماماتهم" وكذلك "يتماثل

(*) الكارزما هي – في أبسط صورها – سحر الشخصية. ولكن لهذا المصطلح دلالات دينية أوسع، منها، مثلاً، دلالتها على طائفة من المسيحيين أسست كنيسة خاصة بها تؤكد على أهمية القدرات الروحية التي يدّعي بعضهم امتلاكها كالقدرة على التنبُّؤ والشفاء.

أعداؤهم". والمائدة المستديرة بطبعها يحيطها أعداؤها الذي قد يتسرّبون إليها. ومهما بدا على شخصيات روايات الطبقة العليا من الثبات، فإنها تعود باستمرار إلى فكرة المعركة الأخيرة التي قد تُضطرُّ هذه الشخصيات إلى خوضها.

## الفروسية الرمزية عند فرْجِنْيا وُلْف

يعيش رالف دنَم، مُحْدَث النعمة الذي ينتمي إلى الطبقة الدنيا من الطبقة الوسطى، في ضاحية هايگيت [شمال لندن]. وتقدِّمه لنا فرجنيا وُلْف في لحظة ذات مغزى من روايتها **الليل والنهار** وهو يقف في الظلام خارج بيت كاثرن هِلْبَري في چلسي، وينظر إلى نوافذه المضاءة. ويفكّر رالف بأن غرفة الجلوس في بيت آل هِلْبَري هي "منتجع صغير" لأناس "ذابت هويتهم في هالة مما يمكن دعوتُه بالمدنية". أما هو فواحد من الطيور الضائعة التي سحرها المنار فالتصقت بالزجاج منجذبةً ببهاء الأشعة"[١٨]. وهناك في روايات وُلْف مفهومان للنخبة المتحضّرة – المفهوم التقليدي للتراتُبية الاجتماعية التي تقف في أعلاها الثروة والقوة السياسية والفضيلة الذكورية، والمفهوم البديل الذي مركزه هو الفنّ والحساسية الأنثوية والعلاقات الشخصية. وكثيرًا ما يصعب الفصل بين هذين المفهومين؛ لأن كثيرًا من الشخصيات الأنثوية عند وُلْف تنجذب للتراتُبية التقليدية التي يرمز لها في رواياتها المركزان السياسيّان المتمثلان في وستمنستر ووايتهول. وليس وايتهول في رواياتها مجرّد حصنٍ حصين للسلطة الأنثوية[١٩]. فكاثرن هِلْبَري تعيش على مسمع من بغ بِنْ التي تشكّل جزءًا من "المركز الذي يتذكّره الناس دائمًا في غابات كندا البعيدة وسهول الهند عندما تتجه أفكارهم نحو إنگلترة" (٤٤). وهي بصفتها حفيدة للشاعر الفكتوري الشهير تعيش في بيتٍ أصبح محجًّا ثقافيًا يملكه الأديب

الإنگليزي إن صحّ التعبير. ولا شكّ في أن ذلك كلّه يدور في ذهن رالف وهو ينظر باتجاه النوافذ المضاءة.

ورواية **الليل والنهار** هي رواية التودُّد التقليدية الوحيدة التي كتبتها وُلْـف، ولكن العادات التقليدية للطبقة الأرستقراطية والطبقة الوسـطى العليـا فـي إنگلترة تتمتّع بقدر كبير من المرونة في رواياتها. وشخصيّاتها يخدمها الخدم الذين يرتدون الملابس الخاصة بوجبة اليوم الرئيسة، ويتركون السادة وحدهم لاحتـساء شـراب البيرْت بعد الفراغ من تناول الطعام. والأجيال الجديدة يظهر أفرادها في رواياتهـا وهم يجرّبون الالتزام بالقواعد ويتجرّأون على كسرها، ولكن هذه القواعـد تبقـى موجودة في الخلفية. ويؤدّي الآباء والأجداد أدوارًا تتّسع باستمرار فـي روايـات وُلْف المتأخرة التي تحاول استعادة الماضي. والأبطال الشباب المتمرّدون يبحثـون عن نمطٍ تحرُّر أكثر من نمط الحياة السابق، ولكـنهم - فـي الأغلـب الأعـم - يلتزمون بالتقاليد القائمة. واللعبة التي يدعوها الصوت السرديّ في روايـة **الليـل والنهار** "بلعبة الحياة الاجتماعية الإنگليزيـة الكبرى" (١٩٣) لا تزال ماضية. وهكذا نجد أن روايات وُلْف تقدّم لنا طبقة حاكمة صيغت على نحو أسطوري وكأنها هـي الموقع الذي تتحدَّد فيه الهوية الوطنية[٢٠]. وهذا نجده أوضح ما يكـون فـي أشـدّ رواياتها الطليعية إمعانًا في التجريب، أي رواية **الأمواج** (١٩٣١).

تحضر صورة الدائرة باستمرار في روايات وُلْف. فهي تتخيّل العمل الأدبي على هيئة كرة، أو على هيئة "شيء من تلك الأشياء الكروية التي يتمهّل الفكر فـي تمعُّنها ويلعب بها الحبّ"[٢١]. وتعمل ميري داچِت، صديقة رالف دِنَـم فـي **الليـل والنهار**، لصالح حملة سياسية تتصدّر الغرفة المخصصة لها خريطةٌ جدارية كبيرة "مؤشّر عليها بدبابيس صغيرة" (٢٣٨). أما رالف فلا هو بالتوسعي ولا بالفاتح ولا برسامِ الخرائط. وإحساسه بالفضاء الرمزي تعبّر عنه "شـخبطته" التـي يرسـمها لكاثرن في آخر الكتاب، وتتكوّن "من نقطة صغيرة... تحيط بهـا ألـسنة اللهـب"

(٤٥٧). والنقطة الصغيرة المستديرة ترمز لحبِّهما، وهذا ما تفهمه كـاثرن ضـمنًا فتقول له:"صحيح. العالم يبدو كذلك لي أيضًا" (٤٥٨). وهكذا نجد أن رالف الـذي كان قد شعر في البداية أنه مستبعد من مركز الحضارة المرتبطِ بغرفـة الجلـوس التابعةِ لآل هلْبَري، قد دخل أخيرًا في حلقة النار ووصل إلى المركز. وقد يكـون بذلك قد فقد الحماسة للإصلاح الذي لعلّه شعر بـه مـع ميـري دا داچِت، وهـي الشخصية الأخرى التي تقع خارج الدائرة. وينتمي كل من رالـف وميـري "إلـى الطبقة التي تحسّ بأنها فقدت إرثها" في البنى التي تحكم المجتمع: "كانا يتشابهان... في اعتقادهما بأن عليهما أن يعملا بنفسيهما على إصـلاح نـسيج إنگلترة وإعـادة تشكيله" (٢٠٣). ولكننا نحسّ بأن رالف سيقنع بدخوله هو شخصيًّا في عالم الطبقة الحاكمة مثل كثيرين غيره ممن هم خارج الدائرة.

ليس هنالك في رواية **الأمواج** من يقع خارج الدائرة حقًا على الرغم من أن لُوِسْ، وهو واحد من ستة أصدقاء من عهد الطفولة تـشكّل أصـواتهم المتداخلـة تفاصيل القصة، يتميز عن الآخرين بهويته الأسترالية. والستة متطابقون تقريبًا من الناحية السوسيولوجية الخالصة على الرغم من كل فروقهم الفردية (ورغم أن اثنين منهم فقط يقال إنهما ينتميان إلى الطبقة الراقية)[٢٢]. وتنشأ علاقة الصداقة الدائمـة بينهم من إخلاصهم جميعًا لشخص سابع هو پيرسِڤال الذي يموت صغيرًا ولا يُسمع صوته أبدًا. والصورة التي تستخدمها وُلْف للإشارة إلى المجموعة (وهم بيرنَـرْد، وجِني، ولُوِسْ، ونڤيل، ورودا، وسوزَن) هي الدائرة. وعندما كانوا أطفـالاً كـانوا يجلسون على هيئة حلقة، ويعتقد لُوِسْ أنه بوصفه لاتحـادهم بالكلمـات يمكنـه أن يحوّل الحلقة إلى "حلقة فولاذية" (٣٣). وتتحلّق الجماعة مرّتين حول مائـدة فـي مطعم؛ حيث يشبهون "وردة لها سبعة جوانب" (١٠٨) ولكنهم يجلسون أيضًا "داخل كرة صنعت جدرانها من پيرسڤال، من الشباب والجمال" (١٢٤). وتوضع لحظـات الاتحاد والاندماج المؤقت في مقابل التجارب التي يزداد الإحساس بالعذاب فيهـا –

تجارب الانفصال والتجزؤ والخوف من الانهيار العقلي. والإحساس بالنظام الــذي يخلقه تماهيهم مع المجموعة يتعارض تعارضًا حادًّا مع الشعور بالعزلـــة والقلــق الذي على كل واحد منهم أن يشعر به وحده. والموضوع الذي يشغل فكــر وُلْــف، وهو موضوع استلهمته مما مرّت به هي من مرض عقلي، هو خلق جماعة مــن الأصدقاء يمكنها الانتصار على العزلة والرعب الفرديَّين.

تحتلُّ شخصية پيرسڤال التي تمثِّل بطل الحكايات الآرثرية تمثـيلاً صــريحًا مركز هذه الرواية التي هي أشدّ روايات وُلْف انطوائيــة وأعقــدها مــن الناحيــة النفسية. وپيرسڤال صيغة جديدة من السير پيرسڤال دي گالِس عند مــالُري وپارسِفال عند ڤاگنر، تمامًا مثلما كان ليوپولد بلوم عند جويس هو يولسيز الحديث. و پيرسِڤال محارب من محاربي القرن العشرين الصليبيين يعمل فــي خدمــة الإمبراطوريــة البريطانية فيذهب إلى الهند ويموت مثلما عاش (في خيال أصدقائه) على صــهوة جواده. وتصفه جماعة الستة في مرحلة مبكِّرة من الرواية بأنه رجلُ أفعــالٍ وُلِــدَ ليقود. و"روعته" في نظر لُوِسْ "هي روعة قائد من قوّاد القرون الوســطى... ولا شكّ أنه سيسعى إلى خوض معركة خاسرة وسيموت في خــضمّ المعركــة" (٣١). وهو "بطل" (١٠٥)، وبطل* قصة رومانس "يــستلهمه الــشعراء" (٣٣). ويكمــن الضعف الذي تعاني منه الرواية في أن پيرسڤال لا شبه بينه وبين الشخصيات الست الأخرى التي تجلّه بحيث يصعب علينا أن نصدّق أنه سيختارهم أصدقاء له. ولكــن لا شكّ في أن وُلْف قصدت أن تسبغ قدرًا من المفارقة على "عبادة البطــل" التــي يشعر بها الأصدقاء نحوه؛ وذلك لأنها تجعله يموت في حادثة لسباق الخيل ولــيس في المعركة.

---

(*) "بطل" الأولى = hero، والثانية = protagonist . والفرق بينهما هو أن الأولى تــدلُّ علــى البطولة التقليدية المتمثلة في القدرة على القتال، الثانية على الشخصية المركزية فــي العمــل الأدبي، بغض النظر عن المعنى الآخر.

يقارن بيرنَرْد مصير پيرسِڤال بالميتة المخزية التي تعرّض لهـا الملـك ولـيم الثالث (الذي وقع عن حصانه عندما تعثَّر بكومة من التراب صنعها حيـوان الخُلـد) بينما يجعل نڤيل مشهد موته مشهدًا مؤثرًا يتـضمَّن التـضحية بـالنفس مـن أجـل الإمبراطورية: "نقلوه إلى سرادق ما، رجال بأحذية الركوب، رجال بخُوذٍ تقيهم مـن حرّ الشمس، مات بين أناس لا يعـرفهم" (١٢٩). لكـن هـؤلاء الـصَّحب (جمـع sahib[تت]) ورفاق السباق غير معروفين لنڤيل وأصدقائه، ولكنهم معروفون من غيـر شكّ لپيرسِڤال. وما يثيره موت پيرسِڤال من أسى عميق كما تراه مجموعة الستة فـي إنكلترة يؤكد تحوُّله من مساعدٍ متهوّر سيىء الحظ لأحد الفرسان إلى فارسٍ يخلُدُ في عدَّته العسكرية اللامعة. ومن هنا تأتي كلمات بيرنَرْد التي ينطـق بهـا فـي أثنـاء احتضاره في آخر الكتاب:"إنه الموت الذي أركبُ حصاني لمواجهته حـاملاً رمحـي وشَعري يطير إلى الخلف كشعر شابٍّ في مقتبل العمر، كشعر پيرسِڤال عنـدما عـدا بفرسه مُحْضِرًا[تث] في الهند" (٢٥٦). وهذا التصوير الدرامي للذات يتَّفق والأسـلوب الشعري المسحور في **الأمواج**، ولكنْ هناك خيط رفيع يفصل ما بين الشعور بالأسى النبيل الذي تريد وُلْف التعبير عنه وبين سـخرية الروايـة التقليديـة مـن قـصص الفروسية. ذلك أن صورة بيرنَرْد الفارس ذي الشعر الطويل الذي يعدو على فرسـه قبيل سقوطه يذكّرنا إلى حدٍّ ما بالفارس الأبيض عند لُوِسْ كارُل.

## الروايات المسلسلة

من المنجزات الكبرى في فن الرواية الإنكليزية في القرن العشرين، روايـة فورد مادكس فورد **نهاية الموكب** (من أربعة أجـزاء) وروايـة إيڤلن ووه **سـيف**

[تت] كانت كلمة "صاحب" تستعمل في الهند لمخاطبة الأوروبيين.
[تث] تدلّ هذه الكلمة القاموسية التي وجدتها في **المغني الأكبر** لحسن الكرمي على نوع من العـدو السريع للخيل.

**الشرف**[جج] (من ثلاثة أجزاء ٩٥٢ – ١٩٦١). ورواية أنتُنـي پاول **رقـصة علـى موسيقى الزمن**[حح] من اثني عشر جزءًا (١٩٥١ – ١٩٧٥). ومن الأمور المركزية في كلّ منها تجربة المشاركة في حرب عالمية؛ مما يعرّض الـدائرة الاجتماعيـة الضيقة التي تنتمي إليها الشخصيات الرئيسة إلى الوقائع العالمية الحديثة تعريـضًا قاسيًا لا مفرَّ منه. والرواية المسلسلة (التي تذكّرنا بشكل مـا بكـلٍّ مـن ثـاكري وترولوپ) تتفادى الوضع المصطنع في روايات المجلّد الواحد التي يجـري فيهـا تحديد البيئة الاجتماعية تحديدًا شديدًا بواسطة عنصر في الحبكة عادة مثل الرحلـة البحرية – كما في رواية **الرحلة إلى الخارج** لوُلْف ورواية پاول **الملك الصيّاد**[خخ] – أو مثل قضاء عطلة نهاية الأسبوع في بيت ريفي. والرواية المسلسلة هـي التـي تميّز ووه وپاول عن كتّاب تجري مقارنتهم بهما أحيانًا مثـل آيڤي كومپتن بيرنـتّ وهنري گرين ومُيوريِل سْپارْك الذين تجتمع شخصياتهم معًا بسبب العلاقات العائلية أو تشابه الوضع أو الصدفة، والذين يبقون في مكان واحد لا يغادرونه هو إما قرية وإما مدرسة، وإما جماعة أدبية، وإما بناية سكنية مخصصة للسيّدات الشابّات. وقد تأتي الشخصيات أو تذهب من هذا الحرم الجامعي أو تلك المنطقة ولكـن القـصة نفسها يندر أن تخرج خارجها. وتحقّق الروايات من هذا النوع من التركيـز فـي المكان ما تفتقر إليه من التعمّق في خلق الشخصيات، وقد تكتـب هـذه الروايـات نتيجة للاعتقاد بأن الهوية الشخصية المتناسقة المتكاملة ما عادت تناسـب الروايـة الحديثة. فمهما بلغ من اعتقادنا بأننا نعرف الآخرين فإننا لا نعرفهم حقًّـا (حـسبما ترى هذه الروايات) إلاّ كما يظهرون في سياقات معينة وكما يؤدّون أدوارًا محدَّدة. وقد وضّح چارلز پيرسي سْنو في **غربـاء وأخـوة**[دد] (١٩٤٠ – ١٩٧٠) كيـف أن

---

[جج] *Sword of Honour*

[حح] *A Dance to the Music of Time*

[خخ] *The Fisher King*

[دد] *Strangers and Brothers*

رواية مسلسلة من أحد عشر جزءًا قد تبنى من سلسلة من الصور الوصفية ذات المدى المحدود. ولعلَّ أنجح جزءٍ من أجزاء الرواية المسلسلة التي كتبها سنو هو ذلك الذي يحمل عنوان **السّادة**[*] (١٩٥١)، وهي قصة سياسية مثيرة تحصل أحداثها في عدد قليل من الأسابيع لا تخرج الأحداث فيها عن أبواب إحدى كليّات جامعة كيمبرج.

وما يقدّمه لنا سنو إلى جانب المتعة البسيطة هو تاريخ اجتماعي (يؤكّده ملحق لرواية **السّادة**)[٢٣]. وشكل من أشكال الحكمة الدنيوية التي تتصف بالنفاذ والمحدودية. ولكن عنوان الرواية **غرباء وأخوة** يضم تلميحًا على الأقلّ إلى جذور الرومانس التي نشأت منها الرواية المتسلسلة في القرن العشرين. وتتناول المسلسلات التي كتبها كلٌّ من فورد و ووه وباول قضايا مشتركة عديدة، تماثل كلّها موضوعاتٍ في الحكاية الآرثرية. فهناك مجموعة تتشكّل من اثنين أو أكثر من رفاق السلاح يكتب لهم أن يتفرّقوا وربما أن يقتتلوا، وهناك صلة وثيقة تصلهم بزعيم يكون لهم بمثابة الصديق والأب البديل، والحامي والعدوّ في آن معًا، وهناك علاقة بامرأة ذات قوة شرّيرة عظيمة، وتتضمن هذه العلاقة عذابًا عاطفيًّا وخيانة جنسية؛ وهناك تفانٍ لقضية عليا تباركها قوى خارقة للطبيعة، سواء أكانت هذه القوى مسيحية أم وثنية؛ وهناك معركة حاسمة أخيرة يتحدَّد فيها إرث البطل ويتحدَّد مع هذا الإرث "ما يتعلق ببريطانيا". لكن هذه المعركة الحاسمة لا يجري تصويرها بالمصطلحات الأخروية التي نجدها عند مالُري وتنِسُن، ولا حتى بتلك التي يستخدمها بيرنَرْد في رؤياه الأخيرة عن الموت في رواية **الأمواج**. فالأغلب هو أن توصف هذه المعركة وكأنها صراع تقليدي على الميراث أو اللقب أو على حق الإشراف على الملكية. وإذا ما نظرنا إلى هذه الموضوعات مجتمعةً فإننا سنجدها وقد شكّلت مرثية للأرستقراطية التي تلفظ أنفاسها الأخيرة.

---

[*] *The Masters*

وتتّسم الروايات المتسلسلة التي كتبها فورد و ووه وباول بأنها محافظة، لا بل متصلّبة في أيديولوجيتها. والنظرة الاجتماعية إلى هؤلاء الكتّاب تحنّ إلى الماضي وإثارة الخوف من المستقبل؛ لأنها لم تتمكن فيما يبدو من التنبُّؤ بأن الفروق الطبقية والفروق في مستويات الثروة لن تختفي مع التطوّرات التي شهدها القرن العشرون، كتفتّت الملكيّات الريفية واختفاء طبقة الخدم الذين يعيشون في بيوت المخدومين. فهؤلاء الكتّاب هم أنفسهم كانوا ينتمون إلى الطبقة العليا من الطبقة الوسطى وليس إلى الطبقة الأرستقراطية، مع أن باول تزوَّج من امرأة أرستقراطية وكان لِووه أصدقاء عديدون من تلك الطبقة. أما فورد الذي ولد سنة ١٨٧٣ فكان أبوه هو الناقد الموسيقي لجريدة **التايمز** وحفيد الرسام مادكس براون. وكان أبو ووه، الذي ولد بعده بثلاثين سنة، ناشرًا علّم ابنه في مدرسة خاصة صغيرة ثم في جامعة أوكسفرد. أما باول فقد ولد في عائلة ذات صلة بالجيش وتلقّى تعليمه في كل من إيتن وأوكسفرد، وعمل في شبابه في صناعة السينما. وأشدّ ما يربط هؤلاء الروائيين الثلاثة معًا هو أنهم جميعًا أدوا الخدمة العسكرية وهم في بواكير منتصف العمر، وهذا ما يميزهم عن معظم معاصريهم وأسلافهم من الروائيين. فقد تطوّع فورد في الخدمة العسكرية في سنة ١٩١٥ عندما كان في الثانية والأربعين من العمر، بينما كان قادرًا على الحصول على وظيفة آمنة في الجبهة الداخلية بسهولة. وتعرض للغاز السّامّ بعد سنتين من الخدمة فلم يعد يصلح للاستمرار فيها. وكان كلّ من ووه وباول في منتصف الثلاثينيات من عمرهما عندما اندلعت الحرب العالمية الثانية. وأدّى ووه الخدمة العسكرية في القوّات البحرية الملكية في جزيرة كريت وفي يوغسلافيا وغيرهما، بينما عمل باول في سلك الاستخبارات بلندن. ويضع هؤلاء الكتّاب الثلاثة جميعهم الوقائع الاجتماعية العريضة في إنكلترة الحديثة مقابل العالم الضيق للفضائل العسكرية المتصفة بالتراتُبية الدقيقة، والتقاليد التي يفخر بها الجيش، والقسوة والاهتمام الزائد بصغائر

الأمور، وبأواصر الصحبة التي لا ترتبط إلا بالذكور. فالجيش الحديث الذي يعتمد على التجنيد الإجباري يتجسد فيه الصراع بين الأرستقراطية والديمقراطية؛ حيث لا يزال من الممكن السيطرة على الديمقراطية وكبحها.

قد تكون الخدمة العسكرية هي التي منعت إيفْلن ووه – الذي هو أبعد ما يكون عن الاعتدال بطبعه – من الانضمام إلى أنماط الفكر المحافظ التي تصل أحيانًا درجة الجنون في تطرّفها، تلك الأنماط التي تجد التعبير الأدبي عن نفسها في الأنواع الأدبية غير الواقعية كقصص الرومانس الأسطورية ورواية الإثارة التي تصوّر حالات الشعور بالاضطهاد؛ حيث يتعرّض الشعب لمؤامرات خبيثة تقوم بها قوى غيبية. ومع ذلك فإن الصراع بين المسيحية والشيوعية في ثلاثية ووه يمكن مقارنتها مع الروايات الخيالية التي تتناول "إمبراطورية الشرّ" كتلك التي كتبها ج. ر. ر. تولكين وحازت شهرة واسعة تحت عنوان **سيد الخواتم**[رر] (١٩٥٤ – ١٩٥٥). ولعلّ أوضح مثال على النزعة الخيالية المحافظة التي وضعها كاتب ينال الاحترام وتعبر عن الشعور بالاضطهاد هي رواية **تلك القوة الغاشمة**[زر] (١٩٤٥) وهي الرواية الثالثة من روايات "الفضاء" التي كتبها صديق تولكين وشريكه كلايف س. لُوِس. فبينما أرسل الجزءان الأولان من ثلاثية لُوِس إلى مالاكاندرا وبِرِ-لاندرا (أي إلى المريخ والزهرة) فإن **تلك القوة الغاشمة** تضع معركة إنقاذ إنكلترة من المؤامرة الشيطانية في مدينة أوكسفُرد؛ حيث كانَ كلٌّ من لُوس وتولكين يدرّس الأدب الإنكليزي. وفي هذه الرواية التي تقوم صراحةً على العناصر الغيبية لقصة الرومانس الآرثرية، فإن قوى البحث العلمي والتخطيط الاجتماعي والهندسة الحيوية والأعمال التجارية الضخمة – وهذه هي الأمور التي كان يتناولها چارلز پ. سنو والحكومات العمالية التي تلت الحرب – تعارضها

---

[رر] *The Lord of the Rings*

[زر] *That Hideous Strength*

مملكة لوگرس(*) السرّية التي "لا تزال تحكمها سلالة بندراگن دون انقطاع"[٢٤]. وتعيد رواية **تلك القوة الغاشمة** التي تبدأ من اكتشاف قبر ميرلِنْ كتابة التاريخ الإنگليز على أنه صراع بين المحافظين على التراث الآرثري والمدمّرين له. كذلك يقدّم كلٌ من فورد و ووه وپاول نظرة إلى إنگلترة يمكن وصفها بأنها محافظة، غيبية، رومانسية، رثائية، أبوية إلى درجة كراهة الإناث. ولكن البطولة في عوالمهم يبلغ من العبث بها حدًّا يجعلها مستحيلة، وذلك خلافًا لما نجده في قصص الإثارة وروايات الرومانس الأسطورية. فقد حلّت حقائق الحرب الحديثة محلّ الوهم القائل إن الخلاص يمكن الفوز به على يد فارس يعدو على ظهرالفرس إلى ساحة الوغى.

## فورْد مادُكس ونهاية إنگلترة

لا ترِد كلمة chivalry ("الفروسية") كثيرًا في أعمال فورْد مادُكس فورْد على الرغم من أن النقاد سرعان ما يستعملونها لوصف شخصية بطله كرستُفر تيتِنْز. فقد تحدَّث مالكولم بْرادبْري مثلاً عن "الأفكار القديمة التي تعود إلى عصر الفروسية الخاصة بالشرف والنُبل الذكوريّين"، وعن "التصرف الذي يليق بالفرسان" عندما يتزوَّج من سلفيا على الرغم من أنها حامل من رجل آخر، وعن "الفروسية التي تثير الأعصاب" عندما يرفض طلاقها بعد هجرها له[٢٥]. فتيتِنْز يمثل – كما رأينا – مثال الرجل الجنتلمان كما عرّفه المؤرخ مارك جِرْوار، ولكن ذلك لا يجعله رفيقًا محترمًا أو عضوًا في طبقة من الفرسان المعاصرين الساعين إلى تحقيق هدف مشترك، بل هو – على العكس من ذلك – يثير الشكّ في معظم من هم حوله. فزوجته، وهي موضع فروسيته الرئيس، تكرهه وتحتقره. ويثبت في

---

(*) اسم مملكة الملك آرثر.

الجيش أنه "جندي جيد" ولكنه يرسل إلى سلسلة من المواقع المهينة، وكثيرًا ما يهدَّد بالفضيحة الرسمية ولا يكاد يثق فيه ولا يصدّقه سوى حبيبته فالنتاين وادْپ. وهذا يعني أن الجنتلمان الذي يتحلّى بأخلاق الفرسان في إنگلترة الحديثة كما يصوّرها فورْد لن يحصل على مقعد حول المائدة المستديرة، بل "سيصبح أشبه بالجاموسة الوحيدة المنعزلة عن القطيع" حسب كلمات تيتْنز (١٣٧).

قد يكون تيتْنز خارج الدائرة من الناحية الروحية، ولكن الرواية تصوره على الدوام على أنه ينتمي إلى دائرة اجتماعية محكمة. ففي الجملة الأولى من **نهاية الموكب** يكون تيتْنز أحد "اثنين من الشباب... من طبقة الموظفين العموميين الإنگليز" (٣) – والثاني هو زميله مكماستر – مسافرين بالقطار لقضاء عطلة نهاية الأسبوع في الريف. وتعود أصول مكماستر هذا (وهو استكلندي) إلى طبقة اجتماعية متواضعة، وهو يدين بوضعه الاجتماعي الراهن إلى قرضٍ حصل عليه من أم تيتْنز، وسيكون في المستقبل واحدًا من كثيرين سيخونون تيتْنز. أما تيتْنز فأبوه جنتلمان من الريف في مقاطعة يوركشر، ولكن أمنيته هي أن يذكره الناس وكأنه قدّيس أنگليكاني "قادر على لمس القار دون أن يتلوَّث". إذ كان ذلك – حسب تفكيره بعقليته الرفيعة – هو "مبتغى كل جنتلمان إنكليزي منذ الكولونيل هچنسن فصاعدًا " (٢٠٠ – ٢٠١). (عُرفت شخصية الكولونيل هچنسن زعيم البرلمانيين وقاتل الملك من خلال **مذكّرات** زوجته التي نشرت للمرة الأولى في سنة ١٨٠٦). وهكذا فإن تيتْنز يربط فكرة الجنتلمان بالاستقامة الأخلاقية البيوريتانية وليس بالطبقة الاجتماعية الموروثة. وغرابة أطواره وعدم اكتراثه بأمورٍ هذه الدنيا هما علامتان تدلاّن على أنه من جنسٍ في طريقه إلى الانقراض لأنه ظلّ هو وإخوته لفترة طويلة عاجزين عن الحصول على الخَلَف. وهو يحب أن يتصوّر أنه "آخر الأحياء من الحزب التوري"، وأنه فردٌ من فصيلة منقرضة مثل الميگاثيريوم** (٥٢٧، ٦٤٦).

---

** قرد ضخم منقرض.

والأفكار التورية أساسية في تشكيل شخصية تيتْنز، فهي أول ما نعرفه عنه، وهي تناسبه من حيث إنه من أبناء طبقة السادة في يوركشر. كذلك يعرّفه الآخرون بأنه توري: مكماستر، مثلاً، "الذي ينتمي إلى الوكر من حيث العقيدة والانتماء القومي والمزاج" (٦١)، وفالنتاين التي تدعو إلى منح المرأة حق الانتخاب والتي تقول له:"لم ألتقِ برجلٍ توري من كيمبرج قبلك. كنت أظن أن أعضاء الحزب التوري لا يوجدون إلاّ في المتاحف، وأن المرء لا يحصل على أحدهم إلاّ بوضع عظامهم بعضها مع بعضها" (١٤٥). وأسلوب التأكيد هذا نألفه عند فورْد، ولكن ميله إلى استخدام المونولوغ الداخلي وسيلةً للسَّرد يعني أن علينا أن نقبل أفكار تيتْنز عن نفسه في معظم الحالات. وليس هنالك من يشكّك في أن الأفكار التورية كتلك التي يعتنقها تيتْنز هي أفكار منقرضة، وأنه هو نفسه آخر تجسيد لها. وأخوه الأكبر مارك لا يقلُّ تمسُّكًا بالأفكار التورية عنه. ولكن تركيز فورْد الشديد على الأفكار الخاصة التي تتلبَّس بطل القصة وعلى استخدام أسلوب الاسترجاع والاختزال، والمونولوغ الداخلي يعطي لعزلة تيتْنز ولعدم مقدرة الآخرين على فهمه قدْرًا من التأثير العاطفي الذي لا يستحقّه دائمًا. والأسطورة التي تجعل منه آخر تجسيد لأفكار سياسية واجتماعية وأخلاقية أساسية للسحر الذي يمارسه على القارئ.

يصل كلُّ جزء من أجزاء الرباعية الأربعة، نتيجة لسلسلة من وسائل ضغط الزمن، إلى ذروة ميلودرامية لا هوادة فيها من ذلك النوع الذي نعهده على خشبة المسرح وليس في الروايات. والعلاقة الدرامية بين الشخصيات تكون قد تحدّدت في ملامحها الأساسية مع نهاية الجزء الأول المعنون بـ **بعضهم لا يفعل...**[شش] (١٩٢٤)، ولكن الأحداث والفرضيات المسبقة يعاد النظر فيها باستمرار؛ لأن فورْد

---

[شش] *Some Do Not...*

يزوّد القارئ بمعلومات ضرورية متأخرة ينثرها هنا وهناك في مونولوغات تيتِنز الداخلية نثرًا مصطنعًا فيخلق بذلك أثرًا يشبه أثر تركيب القطع المتناثرة لأحجية ينشغل القراء بوضعها معًا للحصول على اللوحة الكلّية. فالجزء المعنون بـ **بعضهم لا يفعل...** يجمع الشخصيات الرئيسة معًا في بيت ريفي في عطلة نهاية الأسبوع في يوم من أيام صيف سنة ١٩١٢، عندما يلتقي تيتِنز بڤالنتاين للمرة الأولى ويلتقي مكماستر بالسيدة دوچمن التي سيتزوجها في المستقبل. وعندما يلتقي تيتِنز وڤالنتاين في أثناء خروجهما في عربة يجرها حصان في ضباب الصباح الباكر يلتقيان بسيّارة يقودها الجنرال كامپين عرّاب تيتِنز. وهذه حادثة تتردّد أصداؤها في بقية أجزاء الرواية؛ لأن كامپين يستنتج مباشرة أن تيتِنز يخون زوجته. أما سلڤيا، زوجة تيتِنز التي هي على خلاف مع زوجها فتفكّر بالعودة إلى زوجها الذي تكرهه؛ لأن عقيدتها الكاثوليكية تمنعها من طلب الطّلاق.

وتحدث أحداث القسم الثاني من رواية **بعضهم لا يفعل...** في آخر يوم من أيام إجازة تيتِنز في أثناء خدمته العسكرية، في سنة ١٩١٧ قبل عودته إلى فرنسا. وعليه أن يسوّي أموره الشخصية مع سلڤيا، وأن يقابل موظّف البنك الذي يهدّد رفضُه صرف الصكوك التي كتبها تيتِنز بتعريض سمعته للخطر، وأن يحضر مقابلة تجريها وزارة الحربية. ويطلب من ڤالنتاين أن تصبح عشيقته في الليلة السابقة لمغادرته إلى الجبهة، ولكننا نعلم بعد ذلك بوقت طويل أن رغبتهما لم تتحقق. ثم نراه في رواية **كفانا مواكب** (١٩٢٥) في معسكر في فرنسا. وتحاول سلڤيا، في أثناء زيارة غير معتادة له، أن تعيد المياه إلى مجاريها، ولكنها تصبح عشيقة لكامپين بدلاً من ذلك. ويصدر كامپين، آمر وحدة تيتِنز، أمرًا بذهاب تيتِنز إلى الخطوط الأمامية، وتروي رواية **يمكن للإنسان أن يهبّ واقفًا** صص (١٩٢٦)

---

صص *A Man Could Stand Up*

تجاربه اليائسة هناك. وهذه الرواية تروي أيضًا عودة تيتْنز للقاء بفالنتاين يوم توقيع الهدنة في سنة ١٩١٨، ولكننا لا نعلم عن دعوة كرستُفر للحضور إلى جانب أخيه المريض مارك في تلك الليلة نفسها إلاّ في رواية **الموقع الأخير**[ضض] (١٩٢٨). ورواية **الموقع الأخير** تجمع الشخصيات الرئيسة معًا في مزرعة بعيدة في سَسِكْس يوم وفاة مارك بعيد انتهاء الحرب. وهذه الرواية الأخيرة يقصيها بعض المحرّرين من السلسلة بحجَّة أنها لم تكن داخلة ضمن التصوّر الأصلي للسلسلة.

يكفي أوْجَزُ تلخيصٍ لحبكة **نهاية الموكب** لإظهار مدى اعتمادها على العلاقات التي تربط أفراد عائلة ممتدة واحدة وليس على "عدد من الإخوة" أو من الزملاء في الخدمة العسكرية. هناك من غير شكّ فئات اجتماعية أوسع مثل نادي الگولف في راي[طط] في رواية **بعضهم لا يفعل**... ومثل الرجال الذي يخضعون لإمرة تيتِنْز في المعسكر في **كفانا مواكب**، ولكن هذه الفئات تعيدنا في كثير من الأحيان إلى العائلة. ثم إن الشخصيات التي تقع خارج نطاق الدائرة تُرسَم بذلك القدر من العناية الذي تحصل عليه أفراد عائلة تيتِنْز الممتدّة. ولذا فإن المبدأ التنظيمي الذي يعتمد عليه فورْد هو الانتماء العائلي وليس الارتباط الخارجي الذي يشكل أساس العلاقات في **سيف الشرف** لِووه و**موسيقى الزمن** لپاول، وذلك إلى جانب المائدة المستديرة الآرثرية(٢٦). والصلة الوثيقة الظاهرة بين أفراد عائلة تيتِنْز يعززها ادّعاء سلڤيا الخبيث أن علاقة كرستُفر بفالنتاين هي علاقة سفاحية. ويستعمل كلٌّ من مارك، أخي كرستُفر الذي يحتل مرتبة عالية في سلك الخدمة المدنية، وكامپين، عرّابه، ما يتمتعان به من تأثير من أجل تغيير المواقع العسكرية التي يرسل إليها. فبعد أن يرسله كامپين إلى الخطّ الأمامي – لإبعاد الشكّ بالمحاباة – يرفض أن يمنحه الشهادة التي يستحقُّها بسبب الشجاعة التي يبديها تحت نيران

---

ضض *The Last Post*

طط في سَسِكْس الشرقية.

المعركة. وهكذا نجد أن حبكة فورْد تضع تيتِنْز تحت رحمة جنرالٍ هو عرّابه، وقائده، وآخر عشيق من عشّاق زوجته.

لا تكاد البنية العائلية أن تفعل شيئًا للتخفيف من عزلة كرستُفر تيتِنْز في معظم أجزاء **نهاية الموكب**. ولا يكاد كرستُفر ومارك وأبوهما أن يتكلّم أحدهم مع الآخَرَيْن، بينما يُقتَل أخوا كرستُفر الآخَرانِ وأختُه في الحرب العالمية الأولى. والأب والأخ المتبقّي مستعدّان لتصديق أسوأ الشائعات عن سلوك كرستُفر. ولا يرى كرستُفر زوجته إلاّ لمامًا، ولا يرى ابنه مطلقًا، بينما تنقسم حياة سلفْيا ما بين علاقات غرامية تمارس فيها الزنى وبين اعتكافات روحانية تنظّمها الكنيسة الكاثوليكية. وأما تمسكه بعادات الفروسية الزائلة فيضع حاجزًا أشدّ بينه وبين زملائه. ففي **بعضهم لا يفعل**... يساعد امرأتين من دعاة حق الانتخاب للمرأة على الهرب من نادي الگولف براي ومن الشرطة؛ وبذا تلصق به تهمة العبث مع النساء وبأنه راديكالي يعمل في السرّ. وبدلاً من السعي للتخلص من زواج يسبب له التعاسة فإنه يحاول أن يتصرّف تصرّفًا لا يؤذي سلفْيا وحبيبته الجديدة ڤالنتاين. ومن أشدّ النواحي إقناعًا في الرواية غضب سلفْيا عندما تجد نفسها هدفًا لفروسيته المعقدّة. ولربما كان يستحقّ هو بدوره أن يعاني من لؤمها الانتقامي. وإذا ذكّرنا كفاحُ كرستُفر ضد سحر النساء بأحد الموضوعات الرئيسة في قصة الرومانس الآرثرية، فإننا قد نرى فيه أيضًا إعلاءً مقنّعًا بقناع شفيف من شأن سلوك فورْد الجنسي نفسه. فالشائعات التي تدور حول بطل رواية فورد تماثل الشائعات التي كانت تدور حول فورْد نفسه. ولكن رواية **نهاية الموكب** – على الرغم من كل ما يشْتمّ فيها من دفاعٍ عن الذات – تصوّر بطلاً أشبه بالدون كيشوت يجسّد أفضل ما في هوية الطبقة الإنگليزية العليا.

يتنبّأ كرستُفر، في لحظة المشاعر الوطنية المتأججة عند اندلاع الحرب في سنة ١٩١٤، بأن الأمة التي أحبّها ستتعرّض للإذلال الأكيد. "لم نكن مستعدّين لا

للهزيمة ولا للنصر. ولم نكن قادرين على الصدق أمام الصديق ولا العدو، ولا حتى أمام أنفسنا " (٢٠٠). وهنا تكون عزلته الشخصية تعبيرًا عن محنة إنكلترة. ومع ذلك فإن الرباعية تجد وسيلة للتوصل إلى نوع من الأخوّة والمصالحة؛ لأن كرستُفر ومارك يقتربان من بعضهما أكثر بعد وفاة أبيهما وأخويهما. ولكن ثمن هذه المصالحة هو الإحساس بالخيانة الوطنية الذي يحسّان به. فعند اندلاع الحرب كانا موظفين مدنيين مخلصين متفانيين في عملهما، ولكنهما يستقيلان استقالةً يرافقها الشعور بالقرف. وفي الجزء المعنون **الموقع الأخير** نجد أن مارك قد شُلَّ نتيجة لسكتة دماغية (أو أنه أقسم على الصمت) ردًّا على ما أشيع عن خيانة كلٍّ من بريطانيا وأمريكا لفرنسا في نهاية الحرب. ويستقيل كرستُفر بعد أن يكتشف أن عمله إحصائيًا حكوميًا استُغل لخيانة الفرنسيين. أما إحساس مارك بالعار القومي فيعبر عنه بعبارة "آخر ما سنراه من إنكلترة"، وعندما يفجّر لصّ سكران الموقع الأخير ليلة توقيع الهدنة فإن ذلك يذكره أيضًا "بآخر ما سنراه من إنكلترة" (٢٣٤، ٧٨٧).

لا شكّ في أن عبارة "آخر ما سنراه من إنكلترة" تلمح إلى لوحة مشهورة رسمها فورْد مادُكس براون، جد الروائي، صوّر فيها المهاجرين وهم يغادرون وطنهم الإنكليزي. غير أن **نهاية الموكب** تنتهي بانسحاب الشخصيات إلى الريف الإنكليزي وليس بالهرب منه. والمثال الذي يسعى إليه كرستُفر بانسحاب الشاعر الأنكليكاني جورج هربرت، من شعراء القرن السابع عشر، إلى بيت تابع للكنيسة في الريف، وهو يلوم دِزرَيلي، "اليهودي الذي أقام بناءً مهلهلاً"؛ لأنه هو الذي أوحى بالطموحات الإمبريالية في إنكلترة، ويفكّر في نفسه قائلاً:"لعن الله الإمبراطورية ! كانت إنكلترة فقط ! كان المهم هو البيت التابع للكنيسة في بَمِرتَن!" (٦٣٩). كذلك ينسحب مارك إلى بيت صغير في سسكس. ولا يعير اهتمامًا لأملاك العائلة التي هو وريثها، على الرغم من أن مصير غروبي والشجرة العظيمة يشغل

ذهن كرستُفر. وبما أن أحد الألغاز التي تثيرها **نهاية الموكب** هو مدى تعارضها مع أقوال فوردْ السابقة في كتاب **روح الشعب** وغيره من المواضع، الخاصة بتحوّلات الهوية الإنكليزية وعدم دوامها بطبعها، فإن من المهم أن نلاحظ أنه لا الشجرة ولا آل تيتِنْز هم من أصول إنكليزية خالصة. فالشجرة العظيمة شجرة أرز استوردت من سردينيا، وليست شجرة دردار فورسترية ولا شجرة بلوط إنگليزية. وأما آل تيتِنْز فهم انتهازيون هولنديون (كما يدلّ اسمهم) جاءوا إلى إنگلترة مع وليم الثالث عند حدوث الثورة المجيدة. وقد تمكَّنوا لأنهم بروتستنتيون من الاستيلاء على غروبي وحرمان مالكيها الشرعيين الكاثوليك المساندين لآل ستوَرْت، فغدوا بذلك هدفًا للعنة تنصبُّ عليهم جيلاً بعد جيل كان قد أطلقها في القرن السابع عشر مؤلّف كتيِّب **رأي سپلدن في تدنيس المواقع المقدَّسة**[ططط] الذي استنكر فيه الاستيلاء على أراضي الكاثوليك. ولذا فإن فروسية كرستُفر تمتدّ جذورها في أرضية من الشعور بالذنب ومن الإيمان بالخرافات؛ لأنه يؤمن بأن أسلافه الذي عاشوا في غروبي "مات كلٌ منهم إما بعنق كسير وإما بقلبٍ كسير" (١٨٩). أضف إلى ذلك أن اضطهاد الكاثوليك البريطانيين والأيرلنديين مستمر في القرن العشرين، وهذا الاضطهاد هو – حسبما يلمّح فوردْ – جزء من الجانب الخفيّ المظلم للإمبراطورية البريطانية. فالأب كونستِ الذي تعتبره سلفيا معلّمها الروحي، يشنق في أثناء الحرب الكبرى لرفضه الإفصاح عن اعترافات المساجين الأيرلنديين المؤيدين للجمهورية. وتؤدّي هذه الفعلة الشنيعة دورها في شحن التهجُّمات القاسية التي تشنها سلفْيا ضد آل تيتِنْز وقيمهم. وهي تعكس الغموض المحيّر لفوردْ مادُكس فوردْ الذي كان قد قارن في كتابه **الاتجاه النقدي** (١٩١١) بين "الرواية الإنگليزية ذات الأفق الضيق" وبين أعمال جوزف كونراد وهنري جيمز التي قال إنها "تشكل التيار السائد في الأدبّ الأوروبي المعاصر"[٢٧]. أي إن انتماء فوردْ الفني كان

[ططط] *Speldon on Sacrilege*

لمدرسة كونراد وجيمز، ولكن **نهاية الموكب** مملوءة بالاتجاهات الأنكلوسكسونية الضيقة على الرغم من كل ما فيها من تجريب في فنّ السَّرد ومن تعقيد نفسي. ومن الصعب الجزم بأن هذه الاتجاهات هي ما يريد فورْد التعبير عنه حقًّا أو أنها خاضعة لحسّ المفارقة، وإلى أي مدى هي خاضعة لهذا الحسّ إن كانت خاضعة له أصلاً. وقد ألمحت معاصرةُ فورْد الأيرلندية ميري كولَم إلى أن رواية **كفانا مواكب** لم تبدُ لها "كتابًا إنكليزيا خالصًا" بل "هي عمل من أعمال واحد من أولئك الغرباء الذين يعيشون في الإمبراطورية البريطانية، سواء أكانوا سلتيين أم ساميين، ويكرهون ما تمثله إنكلترة"(٢٨). أما فورْد نفسه، فكان قد ترك إنكلترة فعلاً عندما كتب الرواية.

ولو توقفت هذه السلسلة من الروايات عند **يمكن للإنسان أن يهبّ واقفًا** كما كانت خطته الأصلية تقتضي لبقي غموض اتجاه فورْد دون حلّ. ولكن الرواية الأخيرة المعنونة بـ **الموقع الأخير** تقدّم لنا حلاًّ؛ ما لأن الهدف من مسعى كرستُفر يمكن أن يفهم الآن على أنه إعادة غروبي إلى أيدٍ كاثوليكية والتخلص من اللعنة. ويفكر مارك فيما تحتاجه إنكلترة للخلاص "من الدمار في الداخل وفقدان السمعة في الخارج":

قد لا تعود الطبقة الحاكمة التي ينتمي إليها إلى السلطة، ولكن البلاد يجب أن تحصل على شيء ما يشبه الاستقامة الشخصية وعلى الالتزام بالوعود التي يقطعها الحكام على أنفسهم، وذلك بغض النظر عن الثورات التي قد تحصل – وهو لا يهمه عددها أو لونها !.. ومن الواضح أن حالة الحرب ترفع شتى الأنواع من الطيور التي تقذفها الزوابع إلى القمة. وهذا أمر لا مفرّ منه. ولكن البلد – أي بلد – لا بدّ أن يكون في الظروف العادية صادقًا مع نفسه" (٨٠٧ – ٨٠٨).

ستأتي أحسن أيام إنكلترة طبقًا لرأي مارك في هذه القطعة المتفائلة في وقت السلم، لا الحرب. وعندما يصدُقُ البلد مع نفسه فإن الناس لن يحسّوا بأنه يمارس القهر. وشرط هذا المثال الرومانسي هو أن الانفصام الذي ساد العلاقات بين الكاثوليك والبروتستنت منذ عصر الإصلاح يجب أن يلتئم. ويحاول مارك تحقيق ذلك بالزواج من عشيقته الكاثوليكية وبالتنازل عن غروبي لكرستُفر الذي يسمح بدوره لسلڤيا وابنه بأن يعيشا هناك. ولكن سلڤيا تؤجّر غروبي إلى الأمريكيين الأغنياء الذين سرعان ما يقصّون الشجرة العظيمة. وتمكّننا الرواية من افتراض أن موت مارك قد يعطي الفرصة لكرستُفر لأن يستعيد الضيعة ولأن يحافظ عليها لابنه الذي ترعرع كاثوليكيًا وأصبح شيوعيًّا في الجامعة، بينما لا تزال سلڤيا قادرة على صنع المفاجآت غير السارّة.

نظر و. هـ. أودن في تلخيصه لحبكة **نهاية الموكب** ( وهو تلخيص لا يوثق به دائمًا ) إلى نهاية **الموقع الأخير** نظرة إيجابية لافتة للنظر:

يشعر المرء في نهاية الرباعية بأن اللعنة قد رُفعت. فلم يعد بإمكان سلڤيا أن تتسبب في المزيد من الأذى، ويعرف كرستُفر أنه أبو الابن الذي سيكون وريثًا طبيًا لغروبي، وأن أباه لم ينتحر كما كان يظن، وأن ڤالنتاين هي على وشك الوضع. ويبقى شرفه سالمًا لم يمسّ، ولكن ما عاناه من العذاب جعله يتواضع، وتخلّص من نقطة الضعف الحقيقية في شخصيته إبّان شبابه – ألا وهي عجرفته(٢٩).

وما يجعلنا نشكّ في صحة هذا الوصف هو أن رواية **الموقع الأخير** بنيت على أساس مونولوغ مارك قُبَيْلَ وفاته وأن كرستُفر يبقى غائبًا حتى آخر الرواية. ومن المهم أنه حصل على رضا أخيه الأكبر، ولكن الحكم الأخير على هذا الجنتلمان والجندي التوري المعذّب الذي يسعى إلى لتصالح مع ماضي إنكلترة

الكاثوليكي يبقى حكمًا غير حاسم. فقد ظهر كرستُفر في رواية **كفانا مواكب** وهــو يحاول أن يتدبّر أمور ألفين من الرجال الذين تركوا تحت إمرته في المعسكر الواقع في فرنسا كما لو كانوا أفرادًا من عائلته الممتدَّة، ولكنه يرفض بعد توقيع الهدنة أي دورٍ في الخدمة العامة ويتحوّل إلى رجل أعمال يعمل لحسابه هــو فــي تــصوير الأثاث القديم. ونحن لا يمكننا أن نصف إنكلترة التي تصفها رواية **نهاية الموكــب** بأنها عائلة سيطر عليها أفرادها الخطأ؛ لأن آل تيتِنْز الــذي يتــصفون بالجهامــة والانكفاء على الذات لا يصلحون لممارسة أي نوع من الــسيطرة. فــسجلّهم فــي الخدمة المدنية لا يثير الإعجاب بقدر ما تثيره غرابــة أطــوارهم المتمثلــة فــي انسحابهم من المجتمع للمحافظة على مبادئهم وشرفهم.

يفكّر مارْك في رواية **الموقع الأخير** في آل تيتِنْز ويرى "أنهم جميعًا ولــدوا وفي كلّ منهم خللٌ ما. ولربما جاء هذا الخلل من عزلتهم في المنــاطق الــسبخة، ومن المناخ القاسي، ومن الجيران الأفظاظ – بل ربما من الظلّ الذي سربلت بــه الشجرة العظيمة في غروبي بيتهم " (٧٩٧). ولكن يبدو أن "خلل" آل تيتِنْز هــذا لا يعود في جانب كبيرٍ منه إلى هذه الأسباب، بل ربما لا يعود إليها أبدًا. فقد حــصل كلٌ من مارْك وكرستُفر على وظيفتيهما العاليتين في سلّم الخدمة المدنية بــسهولة، ويبدو أن الخصائص التي يتميز به كلٌ منهما لا علاقة لها ببيئة يوركشر المحليــة، وهي البيئة التي لا يصوّرها فورْد طوال الرباعية إلاّ من خلال ما تتناقلــه عنهــا الألسن. أما "عزلة" آل تيتِنْز فلربما تعود إلى كون هذه العائلة الهولندية البروتستنتية قد اقتلعت نفسها من هولندةٍ مع وليم الثالث واستولت على أرضٍ ليست لهــا. وقــد قضى كل من مارْك وكرستُفر حياته العملية في وايتهول، ويبدو أنهما يعملان فــي مكان يناسبهما، ولكنهما يمضيان في التحدث بلغتهما الخاصة دون الالتفــات إلــى الجيران، كما نرى من تكرار الذكريات والمشاعر الخاصة التــي تتلبَّــسهما فــي مونولوغاتهما الداخلية. وهذا الانكفاء الغريزي على الذات هو ما يشكل نقد فــورْد للطبقة الحاكمة الإنكليزية. أما التهديد الذي تتعرّض له ضيعة غروبي ومــا تمثلــه

فيكشف عنه الاقتراح السخيف الذي يتقدَّم به المستأجرون الأمريكان الذين يستأجرون الضيعة من سلفيا (ولعلهم من الكاثوليك) لتحويل هذه الضيعة اليوركشرية إلى بارك يستعيد فترة الوصاية على العرش، يوظِّفون فيه خدمًا يضعون على رؤوسهم باروكات عُفِّرت بالبودرة ويجعلون أبناءهم ينحنون احترامًا عندما تمرّ سيدة المكان بعربتها التي تجرها ستة من الخيول. ورغم كل ما توحي به الرواية من آمالٍ غامضةٍ في الخلاص معلقةٍ على كرستُفر وابنه فإن هذه الخيالات التي تذكّرنا بماري أنطوانيت هي كل ما تقدمه لنا الرواية من الأفكار التفصيلية عن مستقبل ممكن لطبقة السادة المالكة للأراضي.

## إيفلنْ ووه: إلحاقُ العار بالسَّيْفِ

استمدَّ إيفلن ووه الحبكة التي تقوم عليها روايته **العودة إلى بْرايدزهِد**[٤٤] (١٩٤٥) من موضوع استعادة الأرستقراطية الكاثوليكية لضيعة من الضياع الريفية الكبرى في إنكلترة. وعلى الرغم من استيلاء الجيش على بْرايدزهِد في أول الكتاب وفي آخره في أثناء الحرب العالمية الثانية فإن الشعلة في الكنيسة الخاصة التابعة للبيت الريفي ظلت مشتعلة كما اشتعلت لفرسان العصور الوسطى الذين ذهبوا لخوض الحروب الصليبية، بحسب الوصف الذي يرد في الفقرة الأخيرة من الرواية. وليس ثمة في هذه الرواية ما نجده من تردّد أو حيرة في رواية فورْد. فقد وصف ووه روايته هذه وصفًا لا ينسى في استهلاله لطبعة سنة ١٩٥٩ بقوله إنها "كلمة تقريظ ألقيت فوق تابوت فارغ". وكان قد توقع عقب الحرب أن "مواقع العائلات المتوارثة التي كانت هي أفضل الإنجازات الفنية القومية كتب عليها الاندثار والنهب كما حصل للأديرة في القرن السادس عشر". ولذلك كتب رواية

---

[٤٤] *Brideshead Revisited*

يتحدّى فيها ذلك التوجّه. لكن ووه عاد في فترة لاحقة من حياته فكاد أن يتخلّى عما تقوله الرواية وما تضمُّه من إسهام صريح الدعوة التي انتشرت في أواخر القرن العشرين لإحياء ما يتصل بالبيت الريفي من تراث ثقافي(٣٠).

ليس قصر بْرايدزهِد نتاجًا يثير الكآبة في النفس للحرب الأهلية ولتجريد الكاثوليك من ممتلكاتهم، كما كان الشأن مع غروبي، بل هو بيت آل فْلايت الذي شُيِّد في القرن السابع عشر. وآل فْلايت يحملون لقب مركيز مارچمين. وقد ظلوا من أتباع الكنيسة الأنگليكانية إلى أن تزوَّج اللورد مارچمين الحالي امرأة من عائلة أرستقراطية كاثوليكية(٣١). وعائلة الليدي مارچمين هي التي تتصل بعالم الفروسية القديم، وشعلتها هي التي تشتعل في الكنيسة الملحقة ببْرايدزهِد. والبيت خليط غريب من التقاليد الحقيقية والكاذبة. وتصوِّره افتتاحية الرواية وهو يزوره الكابتن چارلز رايدر، بطل ووه، ومرافقه الملازم هُپر الذي يرمز لعالم الطبقة الوسطى السفلى الجديدة. ومن الواضح أن رايدر وهُپر يمثلان في أحد مستويات الرواية أمة تنقسم إلى فرسان وذوي رؤوس مستديرة، كما يدلّ على ذلك اسماهما٤٤. غير أن هُپر ليس من المتحمّسين "للأنموذج الجديد"٤٥، بل هو جندي كسول لا يتقن متطلّبات مهنته ولا يهتمّ بقيمها، بينما رايدر مُحدَث نعمة رومانسي يطمح إلى أن يكون أرستقراطيًا. وما دامت الحرب قد اندلعت فإنه ينصّب من نفسه ممثِّلاً للتراث العسكري القديم. وهو يقارن أحلام صباه في ما يشبه المرثاة لنظام مضى وانقضى بما يظن أنها أحلام صبا هُپر: " أما التاريخ الذي علّموه [لهُپر] فلم يتضمَّن معارك كثيرة، بل كان فيه كثير من التفاصيل عن التشريعات المفيدة للبشرية عن التغيّرات

---

٤٤ Ryder = Rider = راكب (الحصان) = فارس؛ Hooper ← Hoop = طوق = دائرة.

٤٥ New Model: أطلق هذا الاسم على أحد الجيوش التابعة للبرلمان في الحرب الأهلية في إنگلترة. وكان جنوده وقادته من العسكريين المدرَّبين والمتحمسين للمعتقدات البيوريتانية في مقابل الجيوش التابعة للملك، التي كان كثير من أفرادها أرستقراطيين يفتقرون إلى الخبرة العسكرية.

الصناعية الحديثة. أما معارك گاليلي وبالاكلافا، وكيبك، وليپانتو، وبانُكْبيرِن، ورونسڤال، وماراثون[قق] فإنها هي ومعركة الغرب التي سقط فيها آرثر...لم تكن تعني شيئًا لهپر" (١٥). وقائمة أسماء المعارك التي يذكرها رايدر تبدأ بأسماء قد ترد على راية فصيل عسكري ولكنها تنتهي بموت آرثر الذي يرد ذكره بعبارات ذات إيقاعٍ يذكّرنا بالشاعر تَنِسُن.

ينظر ووه وشخصياته إلى عالم قصص الرومانس الفروسية نظرات تذكّرنا بالقرن التاسع عشر. فمثلما كتب فورْد مادُكس فورْد سيرة حياة فورْد مادُكس براون، فإن أحد كتب ووه المبكّرة كان عن سيرة حياة زميل براون في المدرسة التي تدعى مدرسة السابقين على رافائيل، ألا وهو د. ج. روزَتي. وكان ووه قد سخر من رسومات روزتي المخصصة لمشاهد من قصة آرثر، بما فيها سلسلة لوحاته الجدارية لاتحاد أوكسفرد[كك] في سنة ١٨٥٦، في روايته **حفنة من تراب**[لل] (١٩٣٤)؛ حيث يؤدّي طلاق توني لاسْت المدمّر إلى طرده من هِتن آبي، البيت الذي بني على الطراز القوطي الجديد في سنة ١٨٦٤ بغرف نومه المزيَّنة تزيينًا

---

[قق] **گاليِپلي**: معركة جرت إبان الحرب العالمية الأولى في الدردنيل حاولت فيها بريطانيا وفرنسا مساندة الجيش الروسي. **بالاكلافا**: مدينة في القرم حاربت فيها بريطانيا وحلفاؤها بمن فيهم تركيا ضد روسيا (١٨٥٣-١٨٥٦). **كيبك**: أغلب الظن أن المقصود هو حرب السنوات السبع (١٧٥٦-١٧٦٣) التي خسرت فرنسا فيها مقاطعة كيبك لصالح بريطانيا. **ليپانتو**: من المعارك الحاسمة في التاريخ، هُزِمَ فيها الأسطول التركي في سنة ١٥٧١. **بانكبيرن**: قرية في اسكتلندة جرت فيها معركة من معارك الاستقلال التي خاضتها اسكتلندة ضد إنگلترة في سنة ١٣١٤. **رونسڤال**: معركة هَزَمَ الباسك فيها شارلمان في سنة ٧٧٨ م. **ماراثون**: اسم مدينة جرت فيها معركة هُزِم فيها الفرس في سنة ٤٩٠ ق. م.

[كك] Oxford Union: الاسم الكامل هو Oxford Union Society، وكانت هذه الجمعية مخصصة للمناظرات التي يشارك فيها طلبة جامعة أوكسفرد وسواهم، وقد حازت هذه الجمعية شهرة عالمية للبراعة التي تميز بها المشاركون في فن المناظرة فيها.

[لل] *A Handful of Dust*

مبهرجًا عديم الذوق، سمّيت بأسماء مثل "مورگن لوفَيْ" و "گَونڤير"* وما إلى ذلك. وقد قيل لتوني إن "البيوت الكبيرة هي أشياء ما عادت تنتمي إلاّ إلى الماضي في إنگلترة". وهو يكتشف متأخرًا أن خصومته مع زوجته لا تترك له مجالاً للفروسية. وقد كتب ووه في قطعة تلوح فيها خصائص القصص الخيالية القروسطية: "وهكذا وصل عالَمٌ قوطيٌّ كامل إلي نهايته الحزينة... فلم تعد هناك عُدَّة لامعة للفارس الذي يعدو جواده في الغابة، ولا أقدام مطرَّزة تدوس على العشب الأخضر؛ وهرب وحيد القرن الأبيض المبقّع"(٣٢). وفي النهاية ينسحب توني إلى غابة الأمازون حيث يرى في خياله مدينة قروسطية ضائعة ويقع أسيرًا لإنكليزي مجنون يجعله يقرأ الأعمال الكاملة لدِكنـز من أولها إلى آخرها. وهكذا يعود بطل ووه ليس إلى العصور الوسطى، بل إلى سنة ١٨٦٤.

يلتقي چارلز رايدر في رواية **العودة إلى بْرايدزهد** بسباستيْن فلايْت في أوكسفرد ويقع في غرام بْرايدزهِد وغرام كلّ ما تمثله، حسبما يظنّ. ويجد ضالّته في فن الرسم المعماري فتتحول آراؤه الإستطيقية من "الپيوريتانية الوظيفية التي يدعو إليها حكَما الذوق الإنگليزي الحديث جون رَسْكن وروجر فْراي إلى البذخ الباروكي الذي يتميز به "قصر عائلة" فلايْت (٧٩). على أن التعارض بين الخلفية الپيوريتانية والفروسية في الرواية أعقد مما قد يبدو من المقابلة بين هپر ورايدر. فعندما يبدأ رايدر بممارسة الزنى مع جوليا، أخت سباستيْن، فإنه يُصدَم ولا يكاد يصدّق يقظتها المفاجئة المتمثلة في تقواها الكاثوليكية. ويعترض فيما بعد على محاولات قسّ الأبرشية للحصول على توبة فراش الموت من اللورد مارچمين. ففي حماسته العقلانية أكثرُ من مجرد تلميحٍ بالاستنكار البروتستنتي للبابوية. وتهجره جوليا، ولكنه عندما يعود إلى بْرايدزهِد وقد غدا ضابطًا في الجيش فإنه

* هاتان شخصيتان من شخصيات القصص الآرثرية، الأولى هي ساحرة تناصب آرثر العداء، والثانية هي زوجته التي تنشأ بينها وبين الفارس لانسلت علاقة غرامية.

يتلو صلاة في كنيسة القصر يصفها بأنها "صيغة قديمة من الكلام جرى تعلُّمها من جديد" (٣٧٠) مما يوحي بأنه اعتنق الكاثوليكية ولو أن ذلك جاء متأخّرًا. وكثيرًا ما يوحي ووه بأن في الكاثوليكية نزعة روحنية داخلية كان بطل قصته عاجزًا عن الإحساس بها على الرغم من كلّ ما يبديه من حبٍّ لبْرايدزهد. وهذا الانقلاب الأخير الذي يرفض رايدر "الفارس" عن طريقه العقلانية الحديثة – التي يرى فيها شيئًا ينتمي إلى عالم هپر البليد المدمّر – والبروتستنتيته الموروثة يوضح ابتعاد رواية **العودة إلى بْرايدزهِد** الرومانسي عن الواقعية. وعلى الرغم من كل ما فى رواية **العودة إلى بْرايدزهِد** من سحر فإن مستواها أدنى بكثير من مستوى ثلاثية **سيف الشرف** التي ظهرت فيما بعد وتناولت تاريخ اضمحلال إنكلترة الأرستقراطية وسقوطها.

لم تسلم ثلاثية **سيف الشرف** هي الأخرى من المنتقصين. فقد كتبت صديقة ووه الليدي ديانا كپر له قائلة بعد نشر الجزء الأول: "كنت أحسب أنك ستكتب لنا رواية حديثة على غرار **الحرب والسلام***، ولكن روايتك هذه أقرب إلى **يوميات السيدة ديل****"(٣٣). وهذا القول يخلو من الإنصاف (كان برنامج **يوميات السيدة ديل** مسلسلاً إذاعيًا محبوبًا) ولكنه لا يخلو من الصحة. وكان تفسير ووه نفسه للرواية هو أنها "وصف للحرب العالمية الثانية كما خبرها فرد إنكليزي يختلف عن الإنكليز"(٣٤). ذلك أن النَّفَس الملحمي والرؤية التاريخية في رائعة ليو تولستوي (وهي رواية تاريخية كتبت بعد خمسين سنة من حدوث الأحداث التي ترويها، وهي أحداث حدثت قبل مولد المؤلف) لم يكونا في متناول ووه الذي استمدَّ مادّته من خدمته هو في سلاح البحرية الملكي. ولكن **سيف الشرف** ليست مجرد ذكريات صيغت صياغة قصصية؛ وذلك بسبب موضوعها الأخلاقي المعقّد الذي يتكشف

---

* *War and Peace*
** *Mrs Dale's Diary*

بالتدريج. ومن الأمور الأساسية في خطة ووه خلفية قصص الرومانس الأدبية التي تتضمَّن فكرة الفروسية القروسطية عمومًا والحكايات الآرثرية على وجه الخصوص. والإنگليزي الذي يقول عنه ووه إنه يختلف عن الإنگليز هو گاي كراوچباك، الكاثوليكي المتواضع الذي قضى سنوات ما قبل الحرب مغتربًا في إيطاليا دون عمل فيما يبدو. وكانت روحه "يبابًا " حسبما يقال لنا في بداية رواية "**المحاربون**"** (١٩٥٢)، ولكنه، وهو في الخامسة والثلاثين، يستيقظ فجأة لإعلان الحلف النازي السوفيتي في سنة ١٩٣٩: "ظهر العدوّ أخيرًا للعيان، ضخمًا كريهًا، وقد اطَّرح كلّ الأقنعة. كان هذا هو العصر الحديث وقد حمل السِّلاح "(٣٥). ويذهب قبل أن يغادر إلى إنگلترة لزيارة قبر المحارب الصليبي الإنگليزي السير روجر دي وَيْبروك ويمرّر إصبعه على سيف ذلك الفارس. وهذا هو "سيف الشرف" الذي تتحدَّث عنه الثلاثية (والعبارة تعني، في العادة، الجائزة التي تمنح لأفضل مرشح في موكب التخرج السنوي في أكاديمية ساندهيرسْت العسكرية). ويُعرف بيت كراوچباك في إيطاليا باسم كاستلو كراوچباك (أي قلعة كراوچباك)؛ أما بيت العائلة الذي هجره في طفولته فهو بناء قروسطي محصَّن شيّد حول ساحتين مربعتين، ويضمّ مجموعة من السيوف وغير ذلك من الأسلحة المعلقة على جدران البهو الكبير. ولذا فإنه فارس حديث كأسُه المقدَّسة هي حربه الدينية والفكرية ضد الشيوعية، وإلى حدٍّ أقلّ بكثير، ضد النازية.

هناك أوجه شبه عديدة بين گاي كراوچباك وكرستُفر تيتِنْز (سذاجتهما، وأحيانًا صبيانيتهما، وخيانة زوجتيهما لهما وفشلهما في زواجهما، وتقواهما الدينية، وتفانيهما في خدمة مُثُل عَفَّى عليها الزمن) لكن ارتباط گاي بالمائدة المستديرة بصفته فارسًا حديثًا أوضح من ارتباط بطل فورْد. و"الصيغة الأخيرة" من الرواية،

---

*Men at Arms* **

وهي الصيغة التي نشرت سنة ١٩٦٥، بلغ بها الحرص على تأكيد هذا الارتباط أن المؤلف غـيَّر عنوان الجزء الثالث من الرواية من **الاستسلام غير المشروط**[٤٤] (١٩٦١) إلى "المعركة الأخيرة"[٣٦]. وفي الجزء المعنون "**المحاربون**" تكون الدائرة الاجتماعية الأولى التي ينتمي إليها گاي هي دائرة بِلّمي، النادي اللندني الذي ظلت عائلته تنتسب إليه والذي ظل هو يزوره على فترات طوال الثلاثية. ولكـن نـادي بِلّمي يرتبط بحالته قبل الحرب، وأقرب أصدقائه إليه هنـاك هـو إيَـنْ كِلْبانُـك، الصحفي الاسكلندي وحامل أحد ألقاب النبالة الذي يسعى إلى أن يصبح "واحدًا مـن ذوي الوجوه الناعمة الذين استفادوا من الحرب" ( M 26 ). ويبدأ تعرُّف گاي على أسرار الحياة العسكرية عندما يلتحق بأول فوج له يدعى الـHalberdiers[iii] ويتنـاول ضبّاطه طعامهم على مائدة هي أقرب شيء يصفه ووه للمائدة الآرثرية المستديرة. وهناك في الوقت نفسه فارق هزلي بين حلم گاي بالانتماء إلى جماعة مـن كبـار المحاربين وبين الواقع. إذ سرعان ما يعرف باسم "العم" لأنه متطوّع في منتـصف الثلاثينيات من عمره، ويرى زملاؤه أنه لا نفع فيه، وقد يكون عالةً عليهم لاعتلال صحته. وفي أثناء المزاح الثقيل الذي يجري في ليلته الأولى في ضـيافة مطعـم الضباط يتعرّض لجرح في ركبته يعطّله عن العمل لأسابيع. ويمثّل الملازم الآخـر في فصيله، وهو أبثورب الذي بلغ منتصف العمر، صيغة سريالية أشدّ من التخيُّلات العسكرية التي يخلد لها گاي. ولكن المعركة الهزلية التي تجمع أبثورب وقائد لوائه، وهي المعركة التي تبدِّد ملل التدريبات العسكرية، يتلوهـا مـوت أبثورب ميتـةً لا معنى لها في مستشفى في غرب أمريكا؛ حيث يموت فيما يبدو من تأثير زجاجـة وسكي هرَّبها گاي دون التفكير في عواقبها. والمهمة التي أرسلا لأدائها في غرب

---

[٤٤] *Unconditional Surrender*

[iii] حَمَلَةُ الرماح. لا يخفى أن ووه يقصد أن يوحي بعالم القرون الوسطى عن طريق هذا الاسـم. والـ Halberd رمح في نهايته شيء أشبه بالخطاف يقصد منه التسبب في جعل العدو يقع عن ظهر حصانه.

إفريقيا – وهي هجوم الكوماندو على داكار في سنة ١٩٤٠ – انتهت بالفشل الذريع. فگاي الذي تعامل مع الهجوم كأنه مغامرة على نمط المغامرات التي كانت تنشرها **صحيفة الفتى**[***] يبدي بسالة فائقة تحت نيران العدوّ وينقذ حياة قائده. ولكن الهجوم الليلي الذي يتطوّع للقيام بهليس أكثر من عرض جانبي غير رسمي يؤدّي إلى طرده من فوج حَمَلَة الرماح.

تسرد رواية "**المحاربون**" في جانب منها قصة نضجٍ متأخّر. فهي تصوّر أفراد فوج حاملي الرماح وهم يتدرّبون في مدرسة ابتدائية استولى عليها الجيش تحت إمرة قائدهم بِنْ رچي هُك الذي لن تخطئ العين فيه شخصية المدير المجنون. وفي داكار ينضمّ رِچي هُك إلى رجاله الذين تنقلهم آلية الإنزال، ويستغل تلك المناسبة للحصول على فروة رأس جندي زنجي تعس الحظ، أو على "جوزة هند" كما يسمّيها. (وهذه الغزوة التي تفتقر إلى الأخلاق والشرعية تذكّرنا بالجانب المظلم من الحروب الصليبية التي ظلّت ماثلة في الذاكرة عبر القرون في أسماء الحانات الإنگليزية مثل "رأس التركي" و"رأس العربي". وليس گاي هو الملوم بسبب الفعلة الشنيعة التي يرتكبها رچي هُك، وعندما يهرّب زجاجة الوسكي لأپثورب فإنه يفعل ذلك بتشجيع من رئيسه. وهاتان الحادثتان تعكسان تنامي الشعور بما يحيط مهمته الشخصية من عار. والأنموذج السَّردي الذي تقوم الثلاثية على أساسه ضمنًا هي قصة السير گاوين والفارس الأخضر الآرثرية، بما فيها من امتحانات ثلاثة يتوجب على گاوين اجتيازها للنجاة من الإعدام (وهو يجتازها، ولكن اجتيازها يتضمن قدْرًا من المفارقة؛ لأن إحدى ضربات سيف الفارس الأخضر تصيب جلد رقبته فتجرحه). والامتحان الأول الذي يصادفه گاي، وهو في الواقع امتحان مزدوج، يأتي في نهاية "**المحاربون**". ويأتي امتحانه الثاني في أثناء الانسحاب من

---

[***] *Boy's Own*

كريت في آخر رواية **ضباط وسادة كرام**[تتت] (١٩٥٥). والامتحان الثالث، وهو أصعبها، يأتي قرب ذروة الأحداث في الجزء الأخير، أي رواية **الاستسلام غير المشروط**. وفي أوائل هذا الجزء نقرأ ما يلي: "كان ثمة في أعماق ضمير گاي ما يقول له إنه سيدعى في مكان ما وبشكل من الأشكال، لعمل شيء ما، وإن عليه أن ينتبه إلى الدعوة عندما تأتي... وكل ما يهمّ هو أن ينتهز الفرصة عندما تلوح له"(٣٧). وهنا أيضًا يكون الامتحان مزدوجًا كما سنرى. فسلوك گاي لا يرقى إلى مستوى البطولة الكاملة، ولكنه لا يعرّض نفسه للعار.

يتجنّب ووه كتابة التعليقات الأخلاقية إلى حدٍّ بعيد. والأمر منوط بالقارئ لرؤية معنى ما يحدث في رواية لا تلجأ في سردها إلى الوسائل الفنية التجريبية التي نجدها عند فورْد مادُكس فورْد. فبعد موت أبثورب – على سبيل المثال – يضطر گاي إلى الإصغاء إلى خطبة يلقيها عليه ضابط كبير، ولكنه لا يشعر بالخجل:

شعر بالصدمة كمن شاهد حادثة سيرٍ على الطريق لم يكن هو طرفًا فيها. وارتعشت أصابعه، ولكن ما سبب لها الارتعاش لم يكن وخز الضمير بل ردود الفعل العصبية. كان يعرف ما العار. ولكن هذا الارتعاش، هذا الإحساس بالمصيبة، كان من نوع آخر، من نوعٍ سيمضي في طريقه دون أن يخلّف وراءه شيئًا (**المحاربون** ٢٤٢).

ولو وصف روائي فكتوري حادثة كهذه بأسلوب ضمير الغائب لما تمكّن من إغراء التعليق عليها تعليقًا يبيّن رأيه فيها، ولكن الرواية لا تبيّن لنا أبدًا إلى أي مدى يمكن أن نثق بحدوس گاي في لحظات كهذه. فلا شكّ في أنه شجع كُحال[ثثث]

---

[تتت] *Officers and Gentlemen*

[ثثث] الكُحال: تعطّش لا يقاوم للأشربة الكحولية (**المورد**).

أبثورب، ولكن أهو حارس أخيه أم لا ؟ هنا قد يدعم فورْد مادُكس فـورْد موقـف بطله الذي أسيء فهمه، أما أسلوب ووه البليغ الإيجاز فيشير إلى عالمٍ مـن الجـدة الأخلاقية لم تعد تنطبق عليها الأفكار التقليدية حول المرجعية – سواء أكانت هـذه المرجعية هى مرجعية الآمر العسكري، أم مرجعية السّارد العليم. وهذه الحيرة تجد مثيلها السابق في قصص الرومانس القروسطية التي يجد البطل نفسه فيهـا فـي خِضَمِّ عالمٍ من السحر الشرّير حيث لا شيء هو على ما يبدو عليه.

ثَـمَّ نوع آخر من السحر الشرّير في القصص التي تتناول الحرب، عنـدما يحاول الكتّاب التعبير عن التجربة الفعلية للوقوع تحت النيران. وتـصوير فـورْد لتأثير القصف المدفعي في **كفانا مواكب** مثال رائع على الأسلوب الانطباعي. أمـا ووه فيصل أعلى درجات البراعة في ذلك الحشد المدهش من الصور التـي يـصف بواسطتها قصف وسط لندن في أثناء الهجوم الكاسح الذي شنَّه الألمان:

كانت السماء فوق لندن ذات بهاء رائع، حمراء، صفراء كما لو أن دزينـة من الشموس الاستوائية آخذة في الغروب. كانت المصابيح الكشّافة تتجمَّع وترفرف معًا ثم تتفرَّق. وجرت هنا وهناك غيومٌ سوداء سرعان ما تضخَّمت. وبين الفينـة والفينة شعَّت نار هائلة جـمَّدت نور المواقد الوادعة. وظلت القنابل في كل مكـان تتألَّق مثل أدوات الزينة البرّاقة على شجرة عيد الميلاد...

وتذكّر گاي للحظة سبت النور‡‡‡ في داونْسايد... أيام آذار فـي الـصباح الباكر الذي تهب فيه الرياح القوية عندما كان صـبيًا. الأبـواب مفتوحـة علـى مصراعيها في الجزء غير المكتمل من الكنيسة. نصف التلاميـذ فـي المدرسـة يسعلون. الشراشف تتلاعب بها الرياح. المجمرة تتوهّج والقسّ يحمل نبتة الزوفـاء ويبارك النار بالماء مباركة فيها ما فيها من المفارقة.

---

‡‡‡ هو السبت الذي يسبق عيد الفصح.

صراخٌ تتزايد حدَّته فوق رؤوسهم، فصوت ارتطام اقتَلَعَ حجارة الرصيف من تحت أقدامهم، فاشتعالٌ هائلٌ شمال بِكادِلِي. ريح كأنها ريح العَنْصَرةccc. حطامُ ما بقي فوقهم من زجاج النوافذ مبعثرًا على هيئة شظايا قاتلة في أنحاء الشارع(٣٨).

هذه المقاطع يتخلَّلها حوار يبدو عليه عدم الاكتراث وعدم البوح بما تكنّه النفس في أثناء محاولة كلٍّ من گاي وإيَنْ كلبانُك التظاهر بما يستدعيه الموقف من الرعب والوَجَل الناتج عن القصف. فهما ضابطان من طبقة السادة يظهران ما دعاه فورْد "بالعادة التي يتميَّز بها الإنگليز وهي عادة كبت المشاعر" إلى درجة تجعلهم كأنهم شخصيات كاريكاتيرية. ويعبِّر الحوار عما يمكن وصفه بحرص تلميذ المدرسة على أن يبزَّ زملاءه في ما يقول أو يفعل ولأن يثبت أنه قادر على الانتماء إلى اللغة الأدبية المشتركة التي تجمعهم، وهذا ما يضع گاي وإيَنْ في صفٍّ واحدٍ ضد من هم أدنى منهم مرتبة، من أمثال "الروائيين التقدّميّين بزيّ رجال الإطفاء" أو أمثال المسؤولين عن الغارات الجوية. وعندما يختلف الرجلان حول أي الرسّامين الرومانسيين كان من شأنه رسم المنظر رسمًا أبلغ تعبيرًا فإن گاي "يرفض أن يعارضه في رأيه في الأمور الفنية هذا الصحفيّ الذي كان يغطي الشؤون الرياضية"(**ضبّاط** ٩). ومن الواضح أن سلسلة الصور الوصفية التي تذكرها القطعة المقتبسة تبدأ بالصور البصرية – فاللونان الأحمر ( ochre ) والأصفر ( madder ) هما من ألوان الرسامين، ولكن القطعة تمضي مستذكرة خبرات گاي في مدرسته (الخاصة) الكاثوليكية (التي لا نسمع عنها شيئًا فيما عدا ذلك) ومُلمِحَةً إلى السنة المسيحية من عيد الميلاد إلى عيد العنصرة، وهو يوم

ccc عيد العنصرة يصادف الأحد السابع بعد عيد الفصح، ويحيي فيه المسيحيون ذكرى هبوط الروح القدس على الرسل . والإشارة هي إلى هذه الكلمات: "وفجأة حدث صوتٌ من السماء كأنه دويُّ ريحٍ عاصفة، فملأ البيت الذي كانوا فيه جالسين. ثم ظهرت لهم ألسنة كأنها من نار..." (أعمال الرسل ٢: ١-٤).

هبوط الروح القدس. ولا توحي الصور شبه المخفية التي تضمّ صورة الجمهور الذي يؤم الكنيسة والأبواب المفتوحة، ومرور النار المقدّسة عبر الكنيسة بالشعائر الكاثوليكية فقط بل تذكّرنا أيضًا بوصف مالُري لمجيء الكأس المقدّسة إلى كاملُتْ:

وبعد ذلك سمعوا قصف الرّعد فحسبوا أن المكان سيتهدّم على من فيه. ولكن بزغ وسط هذه العاصفة شعاع أنصع بسبع مرّات من أي ضوء رأوه في أي يوم من الأيام. وأضاء لهم جمال الروح القدس... ثم دخلت الكأس المقدّسة إلى القاعة وقد غطّيت بالحرير الموشّى بالذهب. ولكن لم يكن ثمة من يراها أو من يحملها... وعندما عبرت الكأس المقدّسة القاعة اختفت فجأة فلم يعرفوا أين ذهبت: وهنا عادت لهم القدرة على الكلام (٣٩).

لا شكّ في أن ووه كان على اطلاع على أن ت. س. إلْيُتْ قد استعمل رموزًا مسيحيَّةً غيبيَّة في قصيدته "لِتِل گدنغ" (١٩٤٤) للإشارة إلى قصف لندن. فهناك خلف هذا الهزل الظاهر في هذه القطعة الافتتاحية في رواية **ضباط وسادة كرام** ما يوحي بتكريس گاي نفسه ثانية للمسعى الروحي. (وسوف نرى أنه، من وجهة نظره فيما بعد، لا يزال يعيش في "الأراضي المقدّسة الموهومة" (**ضباط** ٢٤٠) أو المسحورة).

تمزج [ثلاثية] **سيف الشرف** لحظات الرهبة الدينية التي تكاد تصل حدّ الرؤى الروحنية بأحداثٍ طويلة يسود فيها الهزل والمزاح كما لو أنها تسعى إلى التعبير عن رعب الحرب وابتذالها. فالقسم الأول من رواية **ضباط وسادة كرام**، وهو القسم الذي يقدّم لنا رجي هُك قائدًا لوحدة الكوماندوز المسماة هُكفورس (قوَّة هُك)، عنوانه "المحاربون السعداء". وبينما يتدرّب گاي في جزر الهِبْرديز وينتظر الذهاب إلى مصر للمشاركة في الأعمال الحربية تستطرد القصة لمتابعة مغامرات ترِمَر، البطل الحربي الذي اخترعته أجهزة الإعلام (ممثَّلةً هنا بكلبانُك، المراسل

الصحفي السابق للشؤون الرياضية"). ذلك أن الدعاية البريطانية تحتاج إلى قائد كوماندوز مقدام من الطبقة الدنيا، فيصبح تْرِمَر، نتيجة لحادثة فاشلة مخزية، بطلاً قوميًا. وتخدع القصصُ التي تنسجها الصحف عن الحلاّق السابق (Trimmer) شخصًا تقيًّا ورعًا مثل أبي گاي. "فالرجال المناسبون يتقدَّمون عندما يحتاجهم الوطن" كما يرى السيد كْراوچْباك. "يضع [تْرِمَر] مقصَّه وينفّذ أجرأ العمليات في تاريخ الحروب" (ضباط ١٥٢). وما تعنيه التحوّلات المستمرة في الهوية في رواية **ضباط وسادة كرام** هو أنه ليس هنالك مَن ظاهرُه يمثل باطنه. البطل فيها ليس بطلاً حقيقيًّا. فصديق أپثورب القديم چاتي كورنَر يصبح كنغ كونغ، بينما يتحوّل گاي في أثناء اقترابه من عرين كورنَر في إحدى جزر الهبرديز هو الفارس چايلد رولاند القروسطي الذي تحدَّث عنه [الشاعر] بْرواننغ. ولكن عالم الخيالات هذا التابع لهُكْفورْس يتعرَّض في آخر الرواية لامتحان قاسٍ لمواجهة الواقع وذلك في المغامرة التي تجري في جزيرة كريت المشؤومة، التي تنتهي بالانسحاب على عجل.

تعرَّضت طريقة ووه في سرد أحداث جزيرة كريت للنقد بسبب افتقارها للوضوح(٤٠)، ولكن الأحكام الأخلاقية التي تطلق على الشخصيات لن تفوت أحدًا على الرغم من إيجازها الشديد. فالرائد هاوند يقول للعقيد تِكَرِجْ: "يقولون it's sauve qui peut ‎ﻍﻍﻍ الآن" فيردّ عليه تِكَرِجْ، وهو هالبرديرددد من رأسه حتى أخمص قدميه، بقوله:"لا أعرف هذا التعبير" (**ضباط** ١٧٩).فمن الواضح أن هاوند "لا أمل فيه" ( lost soul ) سواء أكان أحد الشخصين اللذين قُتلا على يد لودوفك الذي لا يرحم المتمرّس في sauve qui peut أم لا ثم هناك آيڤر كلير، الفدائي الشجاع الذي يكنّ له گاي أعظم التقدير في الأجزاء الأولى من رواية **ضباط وسادة**

ﻍﻍﻍ اللهم نفسي!

ددد أي من حمَلة الرماح بحسب التفسير الذي ورد سابقًا لهذه العبارة.

كرام: "فكّر گاي في نفسه قائلاً: إن آيڤر كلير كان أحسنهم جميعًا. كان يمثل جوهر ما في إنگلترة. وفكّر: يمثّل الرجل الذي لم يحسب هتلر حسابه" (**ضباط** ١١٤). وقد حذف ووه كلمة "وفكّر" الأخيرة في الصيغة المنقَّحة من الرواية التي نشرت سنة ١٩٦٥؛ ربما لأنه اعتبرها تبالغ في التأكيد، ولكنها تبرز مدى انخداع بطله بضابط كانت هوايته المدنية هي القفز على الحواجز بواسطة الحصان – وهي هواية تناسب شخصيته الاستعراضية. ويترك كلير رجاله لمواجهة مصيرهم في كريت لئلاّ يتعرّض هو نفسه للأسر، فيحيد بذلك عن "طريق الشرف" (**ضباط** ٢٢١) بينما يتمكن گاي، الذي يهرب هو الآخر إلى مصر، من الحفاظ على شرفه. ويصادف گاي في أثناء معركة كريت جسد جندي كاثوليكي قتيل يذكّره بالسير روجر دي وَيْبروك، فيأخذ شارة هويّته العسكرية ليعيدها إلى المقرّ. ولكنه يعطيها في القاهرة لسيدة من سيدات المجتمع اسمها جوليا ستچْ فتتلفها هذه لظنّها أنها من المواد التي تعود إلى آيڤر كلير.

لا يعلم گاي بخيانة جوليا (ذلك أن معرفته بالحقيقة تسير سيرًا يختلف عن معرفة القارئ)، ولكن فترة النقاهة التي يقضيها في مصر تصادف حادثة خطيرة من أحداث العالم، وهي غزو هتلر لروسيا، وهي حادثة تكاد تقضي على حربه المقدّسة الشخصية. فعلى مدى سنتين من الحرب (١٩٣٩ – ١٩٤١) كان النازيون والسوڤييت فيهما متحالفين، سعى گاي إلى الدفاع عن العالم المسيحي ضد "العصر الحديث المسلَّح"، ولكن ما إن تحالفت بريطانيا مع الاتحاد السوڤييتي حتى اختفى إحساسه بأنه جزء من حرب وطنية مقدّسة: "فقد عاد بعد فترة تقلّ عن سنتين قضاهما في رحلة حجّ إلى أرض مقدَّسة وهمية فوجد نفسه في العالم القديم الغامض حيث يعمل القساوسة جواسيس، وحيث تحوّل الأصدقاء الطيبون إلى خونة، واقتيدت بلادُه إلى أعمال جلبت عليها العار" (**ضباط** ٢٤٠). وهكذا فقد المحارب السعيد أوهامه. وتنامت كراهيته لحلف زمن الحرب، وهذه الكراهية

يصوّرها الكتاب الأول من رواية **الاستسلام غير المشروط** بعنوان "سيف الدولة" حيث الرمز الأساس هو سيف فعلي صنع بناءً على طلب من الملك في سنة ١٩٤٣ ليقدمه إلى ستالين هديةً لسكّان ستالينغراد(٤١). ويقال إن "سيف الشرف" هذا الذي عرض الملأ في وستْمنْستَرْ آبي قد أتت فكرته من تَرمِر. ولكن بغضّ النظر عن المصير الأخلاقي للأمة فإن شرف گاي الشخصي في **الاستسلام غير المشروط** بقي مصونًا (تقريبًا).

كان گاي أقرب ما يكون إلى أهداف الوطن من الحرب عندما كانت بريطانيا تحارب بمفردها ضد دول المحور. ويفكر (في مقطع حذفه ووه من طبعة سنة ١٩٦٥) في أن " قصص الرومانس تجعل من محاربة عدوٍّ أقوى عددًا وعدة فضيلةً كبيرةً " (**المحاربون** ١٧٤). ولكن دخول روسيا وأمريكا في الحرب إلى جانب بريطانيا جعل النصر محقّقًا. وتزيد فروسية گاي الكاثوليكية من عزلته مع مضيّ الوقت. فيتوقف عن أن يكون هالبردير (حامل رماح)، ولا يستطيع الالتحاق بفوجه القديم حتى عندما يجد رفاقه فيها وهم يحاربون دفاعًا عن مؤخرة الجيش في أثناء الانسحاب من كريت. وقد كتب عليه أن يقضي سنوات طويلة من الملل والكسل، شأنه في ذلك شأن معظم القوات البرّية البريطانية. وهو يفكّر في نفسه قائلاً: "يجب أن يوضع الجنود في الصناديق في خزائن الحضانة، ما بين المعركة والأخرى. و"عليهم أن يناموا بين شجيرات الخَلَنج مثل فرسان قصة **الجميلة النائمة**" (**ضباط** ٨٤). وتجري في رواية **الاستسلام غير المشروط** مقارنة أحلام اليقظة الرومانسية التي يستسلم لها گاي مع الرومانسية السوداء للودوڤك، الضابط الذي يعاني من شعور متزايد بالاضطهاد، ويصبح روائيًّا يكتب روايات رائجة (**الاستسلام** ٣٧)، ويشتهر عندما ينشر روايته الميلودرامية **الرغبة في الموت**[ننن]،

---

[ننن] *The Death Wish*

التي تصوِّر حياة الطبقة الأرستقراطية العالمية في فترة ما قبل الحرب. (وطبقًا لما قاله صديق ووه وكاتب سيرته كرستُفر سايكس فإن هذه الرواية ونجاحها هي بمثابة المحاكاة الهازلة لرواية **العودة إلى برايدزهد**)[٤٢]. ومن الشخصيات المهمة في **الاستسلام غير المشروط** زوجة گاي ڤرجنيا التي ساءت علاقتها به والتي تجد نفسها وقد حملت من ترِمر، وقرَّرت، بعد فشلها في الإجهاض، أن تضع المولود عندما يحلّ موعده. ولما كان گاي كاثوليكيًّا فإنه يرفض تطليق زوجته ويوافق على المصالحة معها؛ الأمر الذي يثير حنق أصدقائه. وبعد أن يرسل للخدمة في يوغوسلاڤيا تتحول ڤرجنيا إلى المذهب الكاثوليكي وتضع مولودها وتُقتَل بقنبلة طائشة. أما ابن گاي من وجهة النظر القانونية ووريثه فيسلم. ويعلق أخو زوجته فيما بعد على ذلك مستاءً بقوله: "إن الأمور سارت سيرًا مناسبا" لبطل رواية ووه (٢٣٩).

يضطر گاي إلى الدفاع عن أفعاله عند إجراء المصالحة مع ڤرجنيا؛ وذلك لأن صديقًا له يجد سلوكه محفوفًا بالحماقة والأوهام. فهو يرد على اتهام زوجته القائل: "إن روح الفروسية اختفت من حياة الرجال" بقوله:

"كان الفرسان في الماضي يخرجون سعيًا وراء المجد. أما أنا فلا أذكر أنني فعلت شيئًا يخلو من الأنانية تمامًا. فأنا لم أخرج بحثًا عن الفرص. وهذا الأمر الذي جابهني كان شيئًا لم أرحّب به – شيئًا أظن أن الأمريكان يصفونه بأنه "خارج ما يدعو إليه الواجب"، وهو ليس بالسلوك المعتاد لضابط فاضل، بل سلوك سيثير السخرية في بلَمي" (**الاستسلام** ١٥١).

إن كانت الفروسية تفصل گاي عن زملائه في النادي وفي الجيش فهي أيضًا تعوّضه عن العنّة التي تتهمه ڤرجنيا بأنه يعاني منها. فهي تلعن في سورة غضب تذكّرنا بسلڤيا تيتِنز: "كلّ بني قومه الذين بولغ في تهذيبهم فاضمحلّت نوازعهم

الجنسية". وتضيف: "أنتم قوم مقضي عليكم بالزوال يا آل كراوچباك... فلماذا أنتم مخنثون إلى هذا الحدّ ؟" (**الاستسلام** ١٤٦). وفي نهاية **الاستسلام غير المشروط** يكون گاي قد حصل على ولدين آخرين بعد الحرب، ولكن ووه حذف هذه المعلومة في صيغة سنة ١٩٦٥ المنقّحة. إذ وجد گاي خليفة له لم يخلّفه هو !

تتعرض فروسية گاي لامتحان من نوع آخر في يوغوسلاڤيا. ونجاحه فيه هناك هو الآخر مشكوك في دلالته كما هي الحال في مغامراته العسكرية السابقة. إذ تصوره الرواية على أنه حسن النيّة ولكنه ساذج غير واثق مما يفعل. وهو يطير من مدينة باري الإيطالية (وهي ميناء يربطه گاي بالحروب الصليبية) للالتحاق بوظيفة ضابط ارتباط مع الشيوعيين الذين يشكّلون ما يشبه الجمعية السرّية أو المائدة المستديرة التي تستبعده من عضويتها تمامًا. ويصل زميله السابق في الكتيبة فرانك دي سوزا للقيام بزيارة قصيرة فيحقق قدرًا من النجاح في الاتصال بزعماء الحزب لا يملك گاي سوى أن يحسده عليه: "فقد وثقوا به وأخذوا مشورته باحترام ما كانوا ليعطوه لگاي ولا حتى للعميد كيپ، بل لا للواء ألكزاندر أو السيد ونستن چيرچل" (**الاستسلام** ٢٠٧). ذلك أن دي سوزا عضو في الحزب الشيوعي، وهناك ضباط بريطانيون آخرون ينفّذون أوامر الشيوعيين – مثل الرائد في باري الذي تجعله الرواية "يرسل الضباط المؤيّدين للملَكية دون علمه للإعدام المؤكّد"ررر (**الاستسلام** ٢٣٤). غير أن گاي يحاول إنقاذ حياة مجموعة من اللاجئين اليهود الذي يتهمهم الشيوعيون بالتعاون مع العدو وبخيانة الطبقة العاملة. ويتمكن من إنقاذهم جميعًا باستثناء اثنين منهم؛ لأنه يفضح هوية المتحدّثة باسمهم المدام كايني وزوجها بحماقته ورغبته في تقديم المساعدة لهما.

---

ررر كانت هناك فئة من الناس تؤيّد عودة النظام الملكي في يوغوسلاڤيا الذي أسسه الملك ألكزاندر الأول.

يجب النظر إلى تسرّع گاي في هذه الحادثة مثل النظر إلى شهامته في قبول مولود ڤرجنيا، وفقًا للمبدأ الروحي الذي عبّر عنه أبوه، الكاثوليكي التقيّ، في آخر رسالة كتبها إلى ابنه. فقد قال في تلك الرسالة: "إن الأحكام الكمّية لا مكان لها. فإنقاذ نفس واحدةٍ يعوّض عن كلِّ ما قد يخسره المرء من 'الكرامة' " (**الاستسلام** ١٧). فإن انطبق هذا المبدأ انطباقًا إيجابيًّا في حالة مصالحة گاي مع ڤرجنيا فإنه ينطبق سلبيًّا أيضًا، ذلك أن إنقاذه للغالبية العظمى من اللاجئين اليهود لا يعوّض عن إخفاقه في حماية كايني وزوجته. ولا شكّ في أن گاي ضحية الزمن الذي عاش فيه وضحية موت الشهامة في العالم الحديث، وهذه نتيجة يدعمها المشهد الساخر الأخير في الرواية عندما يلتقي العاملون في قوة الفدائيين في وقت احتفال بريطانيا[ززز]. وتعليق ووه على وضع الأمة في بداية المشهد يستحق الإطراء لما فيه من ضبط للنفس: فهو يقول: "قرّرت الحكومة في سنة ١٩٥١ إقامة احتفال للبدء بعقد أسعد من سابقه" (**الاستسلام** ٢٣٧). ولكن الاحتفالات التي تقيمها مجموعة تتقدم في السنّ من المحاربين السعداء في منتصف القرن تخيم عليها ذكرى الكلمات الأخيرة التي قالتها مدام كايني لگاي، وهي كلمات تمثّل براعة ووه في التدرج من الميلودراما والهزل إلى الجدية الأخلاقية الرومانسية.

فقبل آخر لقاء يجريه گاي مع اللاجئة اليهودية كان رِچي هُك قد قتل وهو يقود هجومًا انتحاريًّا على موقع حصين، ولم تكن تلك العملية حسبما نمى إلى علمه أكثر من حملة دعائية جرّدها الشيوعيون للتأثير على زوّارهم الكبار. وهنا تأتي اللحظة التي يتعرّف فيها گاي على ذاته، وهي لحظة تأتي بها كلمات امرأة لا تعرفه إلاّ معرفة عابرة:

---

[ززز] ضمّ هذا الاحتفال معرضًا قوميًّا جرى في لندن وأنحاء متفرقة أخرى من بريطانيا في أيار / مايو ١٩٥١.

"يبدو لي أنه كانت هنالك رغبة في شنّ الحرب، رغبة في الموت، في كلّ مكان. حتى الرجال الطيبون ظنّوا أن شرفهم الشخصي سيكتمل بالحرب. إذ ستمكّنهم الحرب من تأكيد رجولتهم بأن يَقْتُلوا ويُقْتَلوا. كانوا مستعدّين لتحمل المصاعب تعويضًا عن أنانيتهم وكسلهم السابقين. سوّغ لهم الخطر ما حصلوا عليه من ميزة. أنا عرفت بعض الإيطاليين ممن شعروا بذلك – ربما لم يكونوا كثيرين. هل خَلَت إنكلترة منهم ؟"

فقال گاي: "غفرانك يا ربي ! أنا كنت واحدًا منهم" (**الاستسلام** 232 ).

ليس المهم هو أن گاي لم يقتل أحدًا. بل هو من وجهة نظر السيد كْراوچْباك الأخلاقية المتعنّتة أن إحدى المرأتين اللتين حاول گاي إنقاذهما (ڤرجنيا ومدام كايني) قد ماتت بعد اعتناقها الكاثوليكية وذلك على الرغم من فشله في الحالتين. وقد يختلف القرّاء الكاثوليك وغير الكاثوليك في آرائهم حول ما إذا كان ذلك يؤثر في قيمة أفعاله، ولكننا نلاحظ أن فروسية گاي يلفّها الغموض من البداية حتى النهاية. فووه يترك الأفعال والأحداث لتتحدّث عن نفسها، والمحاولة الوحيدة للنطق بحكم عليها تأتي من خلال كلمات مدام كايني. فكلماتها تنسحب على تاريخ الفروسية الأرستقراطية برمته وعلى رومانس الفارس بعدّته اللامعة ولا تقتصر على معركة إنكليزي غير نمطي يشنّها ضد "العصر الحديث".

## أنثني پاول : ضيف على المائدة الآرثرية

تستقصي المجلّدات الاثنا عشر لرواية **رقصة على موسيقى الزمن** تقلّبات حياة مجموعة من الشباب الأرستقراطيين وهم يترعرعون في العقد الثالث من القرن العشرين، ومن أندادهم الذين يكبرونهم سنًا وخاضوا غمار الحرب العالمية الأولى. وتتابع السلسلة حياة كل منهم إلى بدايات كهولتهم بحيث يتصلون بجيل

الهيبز الذي ظهر في الستينيات. ويبقى سارد القصة نِكْلَس جِنْكِنْز مأخوذًا بمن عاصروه في مدرسة إيتن، وهم بيتر تمپلر، وچارلز سترنگم ، وكِنِث وِدْمَرپول، ومن هؤلاء يموت الأولان في الحرب العالمية الثانية. وهناك صلات أخرى تجري من خلال أبي جِنْكِنْز (الضابط في الجيش) في أوكسفرد، من خلال حفلات الرقص التي كانت تجري في لندن في العشرينيات، وفي عالم البوهيميين والفنّانين حيث يجد جِنْكِنْز وظيفة. وينطلق من هاتين الدائرتين المتداخلتين ثرثارو السلسلة – سترنگم الذي لا يكفّ عن الشرب بحيث أصبح مصابًا بالكُحال، والموسيقار هيو مورلَنْد، والروائي الفاشل ز. ترابنل – فضلاً عن النساء اللواتي يشغلن فكرهم، ولا سيّما پاملا فِلْتِن التي تتزوّج وِدْمَرپول وتتلف آخر مخطوطة آخر رواية يكتبها ترابنل. أما وِدْمَرپول نفسه، الخادم الذي يشبه الضفدع[سسس] الذي لا تؤثر في صعود نجمه في مضماري الشهرة والقوة الحوادث المهينة المضحكة أو التي تتضمن إنكار الذات، فهو الشخصية الكوميدية الكبرى في السلسلة كلها. وتشكّل تحوّلاته من مجلّد إلى آخر مصدرًا لا ينضب من الروايات الخاصة به التي يرويها لنا الراوي الذي لا يهمه إبراز ذاته بقدر ما تهمه ملاحظة كل ما يجري حوله.

يجري پاول استعراضًا موجزًا لأنماط السلوك الغريبة الخاصة بالطبقة العليا الإنگليزية ويصور في الوقت ذاته جانبًا من الثقافة الوطنية التي لم يركّز عليها الروائيون السابقون: ألا وهي نزعتها الإحيائية. ويسود الرواية جوّ أدبي عميق تملؤه التلميحات إلى المصادر الكلاسيكية والنيوكلاسيكية، وإلى كتاب **تشريح السوداوية**[ششش] لروبرت بيرتن من القرن السابع عشر (وهو كتاب تقتبس منه المجلّدات المتأخرة من السلسلة مقاطع طويلة)، وإلى قصص رومانسية قروسطية متنوعة. ولنِكْلَس جِنْكِنْز جدّ أسطوري هو المحارب السلتي لِوارْك العجوز الذي

---

[سسس] إشارة إلى خادم الدوقة في قصة **أَلِس في بلاد العجائب**، الذي ترى أَلِس أنه يشبه الضفدع.

[ششش] *Anatomy of Melancholy*

يوصف بأنه "ضيف ساخط من ضيوف الملك آرثر"(٤٣). ويشير سخط لوارك إلى الويلزي برسڤال، الذي هو المثال الأصلي للبطولة، وتدور حوله رواية پاول التي نشرت فيما بعد بعنوان **الملك الصيّاد** والتي هي إعادة صياغة واعية للأسطورة الآرثرية. ففي رواية **الملك الصيّاد** يقول ڤالنتاين بيلز الروائي المحبوب الذي عنون آخر رواية من رواياته بعنوان **مأدبة لانسلُت الغرامية**[صصص]، إن برسڤال رفضت عضويته في جماعة فرسان المائدة المستديرة؛ لأنه كان "أصغر سنًّا وأشدَّ جلافة مما يليق بالفارس الآرثري"(٤٤). ولو أصررنا على المضاهاة بين هذه الشخصية وشخصية الراوي في **موسيقى الزمن**، تلك الشخصية التي تنكر ذاتها ولا تحصل على ما تستحقه من التقدير لبدا ذلك من قبيل المبالغة لبعض القرّاء. لكن ما يفوق ذلك في إثارة الانتباه هو إشارة پاول المفصلة جدًّا في الجزء الأخير من السلسلة بعنوان **الاستماع إلى التوافقات السرّية**[ضضض] (١٩٧٥) إلى قصة أخرى من قصص الفروسية الرومانسية الشهيرة، ألا وهي القصة التي ترويها قصيدة آريوستو الملحمية **جنون أورلاندو**[ططط] (١٥٣٢).

تقارن روايةُ **الاستماع إلى التوافقات السرّية** جنون ودْمَريول إبّان تجسُّده الأخير تابعًا لإحدى حركات السحر بجنون أورلاندو، أحد فرسان شارلمان. إذ "يتغيَّب" أورلاندو، بحسب تعبير پاول، ويطوف عاريًا في الريف بعد أن هجرته محبوبته أنْجلكا. ويتبيَّن على النحو نفسه أن ودْمَريول "يخوض حربًا ضد مجتمعه الذي رفضه" بعد انتحار زوجته(٤٥). ويجري في النهاية إنقاذ أورلاندو نتيجة لمثابرة أستولفو، الدوق الإنكليزي، الذي يسافر إلى القمر لاستعادة عقل صديقه من المكان الذي يدعوه پاول بوادي الأشياء الضائعة. وهناك عدد ممن يمكن أن يعزى إليهم دور

---

[صصص] *Lancelot's Love Feast*

[ضضض] *Hearing Secret Harmonies*

[ططط] *Orlando Furioso*

أستولفو في رواية **الاستماع إلى التوافقات السرّية** (على أن عقل وِدْمَربول فُقِد إلى الأبد)، ولكن النبيل الإنكليزي الذي يبحث في وادي الأشياء الضائعة (الأشبه بدكّان للخردوات في كوكب من الكواكب) يشير إلى الأفعال المتصفة بالصبر والبحث العلمي الدؤوب الذي يقوم به پاول الروائي والراوي الذي يستخدمه لسرد الرواية. فما أخذته رقصة الزمن منا يمكن استعادته عن طريق فن القصة. وتوحي هذه القصة بالتكرار الأبدي والنظرة الدائرية للتاريخ، ولكنها توحي أيضًا باستعادة – الأرستقراطية الضائعة إن لم نقل ببعثها. ورواية **موسيقى الزمن** هي – في حد – ذاتها رواية دوّارة بما تضمّه من صور لنيران الشتاء، وللعمال وهم يقفون حول مجمرة، وهي الصور التي تعيدنا إلى الصفحات الأولى من رواية "**مسألةُ تربيةٍ**"[ظظظ] (١٩٥١) التي كتبت قبل ربع قرن. كذلك يصوّر پاول ضمن فترة العقود الخمسة التي تروي القصةُ أحداثَها دورة الذوق الفني ودورة الاستهلاك الثقافي، حيث يعود الروائيون والرسامون المنسيّون من عهد شباب جِنْكِنْز إلى الرواج، وهذه عملية يصفها الراوي بأنها "عودة ثانية[ععع] وليست بعثًا" ( **الاستماع** ٢٢٧).

تعطينا شخصيات پاول الانطباع بأنها تشكّل دائرة اجتماعية واضحة الملامح، ولكنها قد تبدو عند النظرة المدقّقة أنها لا وجود لها إلاّ في مخيّلة جِنْكِنْز، راوي القصة. وفكرة المجتمع الذي تربطه روابط غامضة بعيدة عن الواقع تأتي بها "موسيقى الزمن" وليس التقارب الاجتماعي فقط هي ضرورة بنيوية لسلسلة الروايات وفكرة تتلبس جِنْكِنْز فيكرِّرها كثيرًا. وأول من يستخدم صورة السباق بين الفرسان الذي يشمل جِنْكِنْز ومعاصريه هو سِلَري، المدرّس في جامعة أوكسفرد عند حديثه عن الجوائز البرّاقة المتاحة "لأولي القلوب القوية والسيوف الحادّة" (**عالم القبول** ١٢٠). ولا يشكّ سِلَري بأن الفرسان الشباب في هذا السباق سيكونون

---

[ظظظ] *A Question of Upbringing*

[ععع] Second Coming: الإشارة هنا هي إلى عودة المسيح الثانية.

تحت رعايته أيضًا. والقلب القوي والسيف البتّار في عالم باول ليس لهما وزن كبير إلاّ إذا ولد الشخص بالمؤهلات الضرورية للدخول في السباق أصلاً أو اكتسب تلك المؤهّلات. وعالم **موسيقى الزمن** هو - في معظمه - عالم المدينة المركزية، باستثناء فترات الطفولة والمراهقة والشيخوخة. ويلاحظ الراوي كيف أن الناس في المدينة يميلون في بعض المهن، ولا سيما في السياسة والأدب والموسيقى، إلى تشكيل فئات صغيرة أو "دوائر مسحورة"(٤٦). ويتميز جنْكِنز بقدرته على اختراق هذه الدوائر أو إلى الاستماع إلى ما يدور فيها من حديث على الأقل، وهي دوائر تجمعها تلك الخاصية الغامضة التي تسمّى "التأثير"، التي كان أول من حدّد طبيعتها العم جايلز ذو الطباع الغريبة: "كان من بين المعتقدات الراسخة عند عمّي أن التقدُّم المادّي كلّه في العالم جاء نتيجة للتأثير، تلك الخاصية الغامضة التي نَسبَها لكل فرد في العالم بدرجات متفاوتة إلاّ لنفسه"(٤٧). وتجد فلسفة جايلز هذه ما يدعمها في حياة ودْمَربول العملية الذي يقول: "ليس للذكاء والمثابرة دور كبير يا جنْكِنز ما لم تكن لك علاقات بالأشخاص المناسبين" **(مسألة ١٣٣)**.

و"الناس المناسبون" في قصة باول لا ينفكّون يلتقون بعضُهم ببعض، أحيانًا في مناسباتٍ اجتماعية كبيرة كعطل نهاية الأسبوع، وفي حفلات الطبقة العليا، وفي حفلات العشاء العامة، وأحيانًا عن طريق الصدفة، كأن يقترب بعضهم من بعضهم الآخر في أثناء إحدى الغارات الجويّة أو في أثناء السير في الشارع. وكان من رأي إيڤلن ووه أن العلاقات التي تربط الأشخاص عن طريق الصدفة في **موسيقى الزمن** هي نوع من "الواقعية الاجتماعية الحقيقية" فضلاً عن كونها تلبي الحاجات المصطنعة في فنّ الروائي، ذلك أن درجة التفاعل الشخصي بين الشخصيات لم يكن ممكنًا - في رأيه - في مجتمع الولايات المتحدة الذي تقل درجة روابطه إحكامًا عمّا هي عليه في إنكلترة أو في مجتمع أوروبا الغربية الذي تزيد روابطه إحكامًا(٤٨). وهذه الروابط يوجدها جنْكِنز الراوي بطبيعة الحال، وتأتي أهميتها، في

العادة، في انتقائيته الشديدة لتفاصيل تجربته واختزالها. فكلما بَعُدَ احتمال حصول اللقاءات زادت أصداؤها الغيبية. ففي **الاستماع إلى التوافقات السرّية** يحدّث الأب بول فينو جِنْكِنْز عن "اعتقاده العميق... باللقاءات المتكرّرة لأرواح بعض الأفراد في الحياة الأرضية ببعض الأرواح الأخرى" (**الاستماع** ١٢٠). وفينو هذا شخصٌ أوجده پاول خصيصًا للمجلّد الأخير من الرواية – فعلى الرغم من أنه يدّعي أنه كان معاصرًا لجِنْكِنْز في الجامعة، فإننا لم نسمع به من قبل – ولذا فقد ننظر إليه على أنه وسيلة يستخدمها الكاتب للدفاع عن نفسه. ولكنه أيضًا آخر شخصية من سلسلة من الشخصيات المتكرّرة التي تظهر في السلسلة كأنها شخصيات سَحَرة على غرار شخصية ميرلن، وتكون على معرفة بكيفية تحقُّق القدر وكيفية تكرار الشخصيات والأحداث، ولا سيما مايرا إلدرج والدكتور تريلوني وسكوريپو ميرتُلك. وهكذا فإننا نحصل على بعد النظرة الاجتماعية لكوشرمان، ضابط الارتباط البلجيكي في رواية "**الفلاسفة العسكريون**"[ععع] (١٩٦٨)، الذي يدرك بسرعة خاطفة أن الطبقة الحاكمة البريطانية تشكّل دائرة مغلقة فيقول لجِنْكِنْز: "كان آباؤكم أيضًا يعملون في وزارة الحربية"، وهو قول يدهش جِنْكِنْز أيّما إدهاش(٤٩). ولكننا نحصل أيضًا على مايرا إلدرج التي تنظر فيما ينتظر پامِلا فْلِتْن من مستقبل، فتقول لها إنها " تقع تحت برج العقرب"، وإنها تتصف "بكثير من أقسى صفات العقرب". وتضيف السيدة إلدرج قولها: "أخشى أنها تعشق الكوارث والموت" (**الفلاسفة** 36)؛ وبذا فإنها ترسم الخطوط العريضة لحبكة الروايتين اللاحقتين، وتحضّر لظهور خليفة پامِلا، سكوريپو ميرتُلك.

ليس بالإمكان اختزال **موسيقى الزمن** وجعلها قصة رمزية آرثرية؛ لأن تنوّع شخصياتها ومواقفها يمنع ذلك. لكن يمكننا القول إن كاملِت في روايات پاول

---

ععع *The Military Philosophers*

الأولى هي ستاوَرووتر، القصر الريفي العائد إلى الرأسمالي الكبير السير ماگنس دُونَرز؛ حيث لا يُدعى جِنْكِنز إلاّ لمامًا ويكون ضيفًا هامشيًّا إذا دعي. أما سترنگم ودَمَريول فسرعان ما ينضمان إلى دائرة دُونَرز. والبيت نفسه حماقة بنيت حسب الطراز القوطي الجديد ويبدو لجِنْكِنز وكأنه عُمل "ليناسب فلمًا من أفلام هوليوود" وليس ليكون بيتًا يسكنه الناس: "فقد تمثّلت فيه العصور الوسطى بأزهى صورها كما قد تُستخلَص من صفحات كتب تنسُن وسكُت"(٥٠). ويحب دُونَرز أن يصطحب أصدقاءه ليفرّجهم على "السراديب" وأن يربط فيها إحدى المدعوّات الشابات اللواتي يجهلن ما ينتظرهن. ويعترف ودْمَريول لجِنْكِنز لدى زيارة هذا الأخير للبيت للمرّة الأولى أنه كان قد أنقذ لتوّه "سيّدة في ورطة" (وذلك بدفعه تكاليف إجهاض جيسي جونز)، ثم يسوق سيارته إلى الخلف فيدوس إناءً قوطيًّا للزهور كأنه يسوق حصانًا حرونًا. ويلتقي جِنْكِنز في ستاوَرووتر جين تمپلر، حبيبته الأولى التي تشبه "سيدة من سيدات المجتمع في لوحة قروسطية ثلاثية الأجزاء أو في منحوتة (**عالم القبول** ١٤١)، بينما يكون المعجبون بها – أو ضحاياها حسبما يصفهم فيما بعد – "قوطيين أيضًا، كائنات نحتت في كُوى كاتدرائية قروسطية أو زوافرها[ففف] لإثارة الضحك والرعب"(٥١). وعندما يزور جِنْكِنز قصر ستاوَرووتر ثانية في رواية "**الطيّبون**"[ققق] (١٩٦٢) فإن القصر يذكّره بقلعة السرور[ككك] في رواية **موت آرثر** مع ما تشير إليه من علاقات بين آرثر وگوِنڤير. وفي هذه المناسبة التي تحدث في صيف سنة ١٩٣٩ يرتدي ضيوف السير ماگنس ملابس يلعبون بها لعبة يتعيَّن فيها على الحاضرين معرفة ما تمثّله الشخصية من الخطايا السبع الكبرى، وهي لعبة يضع

---

[ففف] الكوّة المقصودة هنا هي تصميمٌ معماريٌ يشبه النافذة التي لا تفضي إلى الخارج. أما الزوافر فجمع "زفر"، وهذه يشرحها **المغني الأكبر** بقوله: "حجر (أو عمود خشب) طرفه ناتئ من مستوى الجدار يستند عليه سطح من فوقه".

[ققق] *The Kindly Ones*

[ككك] Castle of Joyous Gard: هذه قلعة السير لانسلُت، عشيق الملكة گونڤير.

ودْمَربول حدًّا لها عندما يدخل بلباس المعركة "يتجسّد فيه الشؤم، ويدعو العالم إلى حمل السلاح" (**الطيّبون** 136). وعندما تندلع الحرب فإن دُونَرْز ودْمَربول ينتهي بهما الأمر إلى الانتقال إلى مقرّهما في وايتهول الذي يتّخذ موقع كاملِت بدلاً من ستاوَرووتر. وسرعان ما يتضح أن ودْمَربول وليس دُونَرْز هو الذي يمثّل القوة الدنيوية في سلسلة الروايات، أي يكون الملك آرثر فيها.

يجد ودْمَربول نفسه في البداية خارج الدائرة الاجتماعية، محتقرًا في إيتن لافتقاره إلى الرشاقة الجسمية؛ ولأنه ابنُ تاجرٍ للسماد الطبيعي السائل. ويتمثّل تصميمه على النجاح، وهو تصميم يكاد يصل درجة الهوس، في تفوّقه في الركض عبر الضاحية في شتّى الظروف المناخية، وتلخّصه ظروف موته؛ إذ يروى عنه قوله بعد أن أصيب بذبحة صدرية في أثناء الركض مع بعض أعضاء كميون ميرتُلْك: "أنا في المقدمة، أنا في المقدمة الآن" (**الاستماع** ٢٤٩). ولئن تعيَّن على ودْمَربول أن يشق طريقه شقًّا إلى مقدّمة فريقه باستمرار، فإنه أيضًا – بكلمات جِنْكِنْز – "شخصية أنموذجية، وواحد من تلك الوحوش الأسطورية التي تسكن في الخيال الفردي ولا تبرحه" (**الفلاسفة** ٢٠٢ ). وهو بحسب المصطلحات التي ترد في المجلّد الحادي عشر من السلسلة "ملك مؤقت" أو شخصية كرنفالية، ويدلّ تتويجه العبثي على أن العالم قد انقلب رأسًا على عقب[٥٢].

لقد قيل إن الإنجاز الذي حقّقه باول يحاكي رواية بروست **البحث عن الزمن الضائع**[للل]، وهي رواية يغدق جِنْكِنْز عليها المديح في رواية "**الفلاسفة العسكريون**". ولكن هذه المقارنة سطحية في أفضل حالاتها[٥٣]. فموضوع باول ليس هو استعادة الزمن البروستي الضائع، بل هو التراجيكوميديا المتمثلة في التكرار الذي يشاهد في الطبقة الإنكليزية الحاكمة على مدى نصف قرن. ويضع

---

*A la recherche du temps perdu* [للل]

باول نفسه ضمن التراث الإنكليزي عن وعي على الرغم من الملاحظات التي يستخف بواسطتها ببعض سابقيه من أمثال ترولوپ ووُلف و د. هـ. لورنس. وما إن يبدأ جِنْكنز الذي يرغب في أن يكون روائيًا "بالتأمُّل في التعقيدات التي ترافق كتابة رواية عن الحياة الإنكليزية" حتى ندرك أن المجتمع الذي يصفه له خصائصه الوطنية التي لا تقلُّ في خصوصيتها عن خصائص الأرستقراطية الفرنسية. ويمضي جِنْكنز في تأمُّله إلى القول إن "تشابكات الحياة الاجتماعية تجعل العادات الإنكليزية أمرًا يصعب تبسيطه، بينما تربك نزعة الإنكليز إلى المفارقة وقول أقلَّ مما يقصدون درجة التأكيد الطبيعية في رواية أقوال الشخصيات رواية غير مباشرة*** (**عالم القبول** ٣٨). وتجد خاصية انعدام الشفافية في الحياة الإنكليزية ما يناسبها في أسلوب پاول الذي يميل إلى التفصيل والتعقيد مع ما يرافق ذلك من إحساس بالتهكّم على الذات تهكّمًا يأسر المعجبين بالكاتب.

تأمّل هذا المقطع الافتتاحي في رواية **فنّ الجندي****** (١٩٦٦) الذي لا بدّ من اقتطافه كاملاً من أجل إنصاف پاول:

---

*** ثمة ههنا ثلاثة مصطلحات أساسية هي:

(١) understatement، وهو مصطلح يدلّ على عادة الإنكليز في التعبير عن أنفسهم بقول أقلّ مما يقصدون أو بالميل إلى التخفيف من وقع ما يودّون قوله.

(٢) irony الذي يترجم عادة بالسخرية. ومع أن السخرية قد تدخل أحيانًا ضمن دائرة المعنى الذي تعنيه الكلمة فإنها قد لا تكون هي السمة الغالبة في تلك الدائرة. وقد استعملت كلمة "المفارقة" للدلالة عليها وللدلالة على الفرق الموجود باستمرار بين ما يبدو أنه يقال وما يقصده القائل. وهذا الفرق قد يكون فرقًا تامًّا بحيث إن ما يقال هو عكس المقصود، لكن الفرق قد لا يكون بهذه الحدّة.

(٣) reported speech، وهو نقل معنى الكلمات التي قيلت دون استعمال الكلمات نفسها. وبما أن الكلمات الأصلية تكون قد لجأت إلى الـ understatement والـ irony، فإن معنى الـ reported speech يتضمن قدرًا من التأكيد غير موجود في الكلمات التي قيلت فعلاً.

****** *The Soldier's Art*

عندما اندلعت الأحداث ذهبت لشراء معطف عسكري من محلّ قرب شارع شافتسبري يؤجّر الملابس التي يستخدمها الممثلون المسرحيون أو يبيعها، إلى جانب الأدوات الخاصة بالعسكر والملابس الخاصة بالرياضيين [...] وقد جرت عملية الشراء في غرفة تقع في الطابق الثاني، وهي غرفة مظلمة ذات طبيعة محيّرة، وتكتظ بمعدّات بالتزلّج وبسراويل ركوب الخيل. وكان في الخلف منها دُمْيَتان دون رأس تقفان وقفة الاستعداد خلف زجاج النوافذ لخزانة عرض عالية. وكانت إحدى هاتين الدُّميتين ترتدي رداءً محكَمًا يلتصق بالجسم زُيّن بخطوط متوازية غير أفقية. بينما كانت الدمية الثانية ترتدي بذلة حمراء كاملة لجنديّ من كتيبة المشاة. وبدا أن هاتين الدُّميتين ترمزان إلى ثنائيات البضاعة المتوافرة والمحيطة بهما: المدني والعسكري... العمل واللعب... النأي بالنفس عن الأحداث والغوص في خضمّها... المأساة والملهاة... الحرب والسلام... الحياة والموت...

جاء أحد العاملين في المحلّ، وهو شخص مُلْتَحٍ، مُنْحَنٍ، متقدّمٌ في السن، توحي حركاته بحركات بائعٍ من باعة شرق البحر الأبيض المتوسّط بالمعطف من مكان خفيّ في الغرفة المعتمة وألبسني إياه، مع ما فيه من ثنيات منشّاة من الخاكي وأزرار نحاسية لامعة، وصدر ينطوي أحد جانبيه فوق الجانب الآخر... ونظرت إلى نفسي في مرآة ذات ثلاث قطع متّصلة بعلوّ الإنسان متفحصًا الظهر بقَصّتَه التي تشبه ملابس المحكوم عليهم بالإعدام مع الإحساس بأنني سأنتقل مثلما انتقلت أَلِسْ عبر زجاج المرايا إلى عالم لا يقل غموضًا عن العالم الذي كنت فيه بسبب الملابس التي أرتديها.

"كيف تراه يا سيدي ؟"

"يبدو مناسبًا".

"كأنه صنع لك ".

"الحجم مناسب تمامًا ".

فأخذ الرجل يفكّ الأزرار على مهل واحدًا بعد الآخر، ثم توقّف كأنه يفكر في أمرٍ ما، ثم نظر إليَّ نظرة فاحصة وقال:

"أظنُّ أن وجهك مألوف لدي".

"حقًّا ؟ "

"هل هي **الحراسة الوسطى** ؟

"أي حراسة وسطى ؟"

"المسرحية التي شاهدتك فيها ؟"

أنا أفتقر تمامًا إلى القدرة على التمثيل. وهذا أمرٌ أعاني منه في كل أمور حياتي. ولكن ألا ينطبق هذا على كثير من الممثلين ؟ لم يكن ثمَّة ما يمنعه من الظن بأن المسرح هو مهنتي من بين كل المهن التي يمكنه أن ينسبها إلي. [...] ولذا فقد قبلت منه وضعه لي في صنف الممثلين – مع ما في ذلك من إيقاظ لي من أية أحلام أكون قد استسلمت لها – ولم أفعل شيئًا سوى إنكار مشاركتي في تلك المسرحية الهزلية. فساعدني على نزع الردنين، ونَفَضَهما ليعدّل الثنية المكوية. وقال:

"لماذا هذا إذن ؟"

"هذا ماذا ؟"

"هذا المعطف... إن سمحت لي بالسؤال ؟"

"للحرب".

فقال مبديًا الانتباه والاهتمام: "آه.. **الحرب**... " [٥٤]

نلاحظ في هذا المشهد الذي رسم على مهل وبأسلوب يـدلّ علـى عنايـة المؤلّف وحبّه، الوضوح الصارخ لرمزية دُمْيَتَي الخيّاط، وعنصر التخيُّلات الأدبية التي تأتي تلمح لها الإشارة إلى لُوِس كارُل، وأسلوب السَّرد الرنّان الـذي يكتنـف الحوار المكوّن من كلمات ذات مقطع واحد[٭٭٭]. ويعتمد الأثر الذي يخلّفـه النـوع الثاني، وهو الاقتصاد الكوميدي في التعبيـر، علـى وجـود الحـروف الـسوداء الغليظة[ووو] أو غيابها للدلالة على نغمة الصوت المحكي (كما في عبارتي **الحراسـة الوسطى**[ييي] و **الحرب**[iiii]). ولهذا المقطع صلة بموضوع مـن موضـوعات باول الكبرى، وهو المدى الذي أصبحت فيه حيـاة الطبقـة الإنكليزية الحاكمـة لعبـة صالونات أو مسرحية يرتدي فيها الممثلون أزياء الفترة التاريخيـة التـي تـصوّر المسرحية أحداثها والتي يبقى مغزاها الحقيقي مخفيًّا. ويدّعي جِنْكِنْز أنه يحتقر قيام السير ماگنس بأداء دور تمثيلي في ستاوروورتر، ولكنه يقضي الجانب الأكبـر مـن عقد الثلاثينيات في كتابة نصوص سينمائية، ويعمل دليلاً يعتمد عليه للأدوار التـي أداها معاصروه وللأقنعة التي يظهرون بها.

غير أن الدراما التي يرتدي شخوصها أزياء الفترة التي تسرد أحداثها تصبح في ثلاثية الحرب التي كتبها باول (وهـي **وادي العظـام**[ببببب]، و**فـنّ الجنـدي**، و**الفلاسفة العسكريون**) أشدّ إيذانًا بالخطر المحدق. إذ يكتشف جِنْكِنْـز فـي أثنـاء

---

[٭٭٭] الكلمات الإنگليزية ذات المقطع الواحد هي، في أغلبها، ذات أصول أنگلوسكسونية، وهي أشـيع الكلمات لدى عامة الناس. أما الكلمات ذات المقاطع المتعددة فأصولها هي، في العادة، لاتينية (عبر الفرنسية أو مباشرة) أو يونانية، وهي تدلّ على الثقافة العالية. وهذه المقابلة بين النوعين تضيع في الترجمة إلى لغة كاللغة العربية. أما اسم لُوِس كارُل فقد ظهر هنا بـصفته مؤلـف رواية الأطفال الشهيرة **أَلِسْ في بلاد العجائب**.

[ووو] استعضت عن الأحرف المائلة بالبنط الأسود الغليظ لإبراز عناوين الكتب.

[ييي] *The Middle Watch*

[iiii] *The War*

[ببببب] *The Valley of Bones*

تفتيشه في أغراض عمّه المتوفّى في سنة ١٩٣٩ تكليف العم جايلز بوظيفته العسكرية على يدي الملكة فكتوريا، ويتساءل عن الشخصية التي سيبدو بها أمام الآخرين لو التحق بالجندية. أما ما يحدث فعلاً فهو أنه يتلقى تدريبًا عسكريًّا، ولكنه يقضي معظم وقته موظفًا في شعبة الاستخبارات وضابط ارتباط مع الحلفاء في لندن. ويشاهِد ارتقاء ودْمَربول السريع الذي يؤدّي موقعه بصفته عقيدًا يرتبط بمكتب رئيس الوزراء مباشرة إلى موقعه الذي احتلّه بعد الحرب، وهو عضويته في البرلمان، بمنحه لقبَ فارس، فلقبَ نبالة يحتفظ به مدى الحياة. ويستعمل ودْمَربول منصبه في الجيش ليحدِّد مصير صديقَيْ جِنْكِنْز الآخرَيْن في أيام الدراسة وهما تمپلر وسْترنگم ، اللذَان يصبح كل منهما بطلاً على طريقته.

لا نسمع الكثير عن مصير تمپلر الذي يقتل في أثناء قيامه بعملية سرّية في أوروبا الشرقية بعد تحوّل التحالفات السياسية في مقر الرئاسة. وكان قد ضُحّي به فيما يبدو بعلم ودْمَربول وفقًا لما يدعوه پاول "بالفلسفة العسكرية" القاضية بالنصر بأي ثمن – وهي الفلسفة التي تدعو إلى عكس ما يدعو له گاي كراوچباك من المبادئ الأخلاقية. ومن نافلة القول إن عدم تورُّع ودْمَربول عن التضحية بتمپلر يخدم أغراضه هو مثلما يخدم قضية الأمة. وتقف خيانته للمثال الفروسي على النقيض من نكران الذات والتقوى لدى سترنگم ، آخر من تبقّى من سلالةٍ أرستقراطيةٍ عريقة، ويكون سترنگم قد شفي في هذا الوقت من الإدمان على الكحول. ويلتحق سترنگم بصفوف الجيش جنديًّا عاديًّا فيرسله ودْمَربول للخدمة في الشرق الأقصى لكيلا يكون مصدرًا لإحراج صديق الدراسة القديم. ويحاول جِنْكِنْز أن يقنعه بعدم الذهاب، ولكن سترنگم الذي يتقمص شخصية الفارس جايلد رولاند، الذي كتب عليه الموت في قصيدة براوننغ، يصرّ على التسليم بما يخبّئه له القدر. ويقع في الأسر في سنغافورة ويموت في سجن ياباني. وكلّ ما نحصل عليه من أخبار عنه من عَرْض پاول الذي تعمّد عدم الإسهاب فيه هو أنه "سلك سلوكًا

حميدًا" (**ملوك ٢١٥**). وسترنگم هو البطل المسيحي لسلسلة روايات **موسيقى الزمن**؛ إذ يشمل غفرانه لزملائه ودِمَربول نفسه. وهذا ما يزيد من المفارقة الناتجة عن أن پامِلا فلِتن، المرأة الشرّيرة في الأجزاء الأخيرة من الثلاثية هي ابنة أخته.

تقدّم روايات فورْد و ووه وپاول صداقات الذكور في الجيش في مقابل كيد امرأة مدمِّرة لا يستطيع البطل التخلّص منها. فسلڤيا تعذّب تيتْنز وتسخر منه. وڤرجنيا تخون كْراوچباك بلا رحمة. ويتعذّب نكْلَس جنْكِنز عذابًا أليمًا جرّاء خداع جين تمپلر. ولا شكّ في أن كلاً من تيتنْز وجنْكِنز يجد السعادة مع "امرأة طيبة" أقل جاذبية – مع ڤالنتاين وإيزوبل – مما يذكّرنا بمقابلة سْكُت بين البطلة السمراء والبطلة الشقراء. ويحاول جنْكِنز أن يفعل كل ما بوسعه في مجال الإبداع القصصي ليصف الأثر الذي تتركه پامِلا (وهي البطلة السمراء الثانية في القصة) على وِدْمَربول (الذي تتزوجه فيما بعد)، وعلى ضحاياها الآخرين. وتجري مقارنة پامِلا بسرسي، ويهوديت، ودليلة وسالومي والسيدة التي لا ترحم(٥٥)، ولكنها تقارن بالدرجة الأولى بشخصية مورگن لي في[تتتتت]، أخت الملك آرثر و العدوّ اللدود له وللمائدة المستديرة.

تهيمن پامِلا وشخصية جديدة أخرى على الروايات الثلاث الأخيرة من سلسلة **موسيقى الزمن**. والشخصية الجديدة هي شخصية الروائي ز. ترابنل[ثثثث] الذي لا يظهر إلاّ في رواية **الكتب تؤثث غرفة**[جججج] (١٩٧١). ولا يظهر ترابنل إلا ومعه رفيقته المسرحية التي هي عصاه المنحوت رأسها على شكل جمجمة بشرية. وغوايته لپامِلا تضعه في وضع لانسْلُت في علاقته مع الملك آرثر (أي وِدْمَربول)،

[تتتتت] Morgan le Fay

[ثثثث] X. Trapnel: وقد وضعتُ حرف الزاي مقابل حرف الـ X بتقدير أن الاسم الأصلي هو Xavier الذي يلفظ بالإنگلزية زِڤْيِر.

[جججج] *Books Do Furnish a Room*

وهذا ما يجعل پامِلا هي غونڤير في هذه العلاقة. والعصا هي صولجانه السحري الذي يشبه إكْسكالِبر[حححح]. ويبقى ترايِنل روائيًّا واعدا ما دام يحمل عصاه، ولكنه يضيع إن فقدها – وتتبدّى پامِلا شيئًا فشيئًا على أنها ليست مجرَّد العشيقة التي تسعى للانتقام، بل على أنها الأخت الشرّيرة في الحكايات الآرثرية، وهي تظهر في مراسيم جنازة في أوائل الرواية "مرافقةً مناسبةً للموت"، وتصف الرواية حياتها الجنسية في أثناء الحرب بأنها "أشبه بالمصارعة الرومانية"[٥٦]. ومما لا ينسى ما يقوله ترايِنل لجِنْكِنْز عن پامِلا في الفراش: "تريد الجنس طوال الوقت، ولكنها لا تريده. تتصلَّب كالجثة " (**الكتب** ٢٣٩). وفي ذروة رواية **الكتب تؤثث غرفة تقذف** پامِلا بمخطوطة رواية ترايِنل الجديدة في قناة الوصي[خخخخ] بدعوى أنها لا تليق به، فيرمي ترايِنل عصاه باتجاهها: "كان يجب أن ترتفع ذراع مجهولة من المياه المعتمة لالتقاطها[دددد]. ولكن ذلك لم يحدث" (**الكتب** ٢٣٧ ). ويبدو أن ترايِنل هو، في حقيقته، روائي من الدرجة الثانية، دعيٌّ يكون في أفضل حالاته في "حانة بطل عكّا" في فتسروڤيا، المنطقة التي حلّت محلّ بلومزبري لتكون المركز الرئيس للحياة الأدبية في لندن. إنه واحد من "الأنانيين الكبار" (**الكتب** ١٦٧) في سلسلة **موسيقى الزمن**، ممثل يؤدّي دورًا، وليس فنّانًا أصيلاً. لكنه يصبح بعد موته أسطورة أدبية وموضوعًا لسيرة ينشرها الباحث القوطي الأمريكي رَسل گوِنِت تحت عنوان "**لاعب السيف ذو الجمجمة**"[ذذذذ]. وهو موجود روحيًّا عندما تموت پامِلا بين ذراعي گوِنِت في رواية **ملوك مؤقّتون**، وربما عندما يموت ونْمَربول في رواية **الاستماع إلى التوافقات السرّية**.

---

[حححح] سيف الملك آرثر.

[خخخخ] Regent's Canal

[دددد] كما يحدث للسيف إكسكالبر.

[ذذذذ] *Death's-Head Swordsman*

تُدْخِل پامِلا، الساديّةُ التي تعشق الموت والجثث، كلاً من تـرايل وودْمَرپول في ما دعاه أحد النقاد "حضيض الشهوانية"، إلى عالمٍ درامي مظلم مخبـوءٍ تحـت السطح الاجتماعي(٥٧). وهذه المسخرة الجنسية المتفسخة (التـي تماثـل تـصوير پروست للأرستقراطية الفرنسية) علامة تدلّ على ما يدعوه جِنْكِنْز "بالتفسُّخ العـام للمجتمع بأشكاله التقليدية" (**عالم القبول** ١٢٨). وهو يشبّه في كناية مـن كناياتـه القوطية الكثيرة مجتمع ما بين الحربين وقصته التي يسردها هـو (عـن طريـق المماثلة) بالسفر على قطار شبحي يندفع دون توقف عبر عراقيل مخيفة نحو "شيء يستلقي عرضيًا على السكّة" (**مطعم** ٢٢١). وتشير هذه الـصورة إلـى المجتمـع الراقي المتفسّخ الذي يعيش حياةً من الوهم البرّاق ولكنها لا تصرّح بوضوح عمّـا إذا كانت الجثّة الملقاة على السكّة تنبئ بالاصطدام الأخير والنهاية، أو أنها ليـست أكثر من عنصر مفزع آخر من الأحجية التي يتسلّى ذلك المجتمع بها. ومع ذلـك فإن الطاقات التي أرخى كل من ودْمَرپول وپامِلا العنان لها هي طاقات مدمرة للذات ولن يكتب لها في النهاية أن تسود، وذلك من وجهة نظر ما يبديـه جِنْكِنْـز مـن عقلانية ووازع أخلاقي وسعة صدر. وجِنْكِنْز على وعي تام بعبثية تحـوّل زميلـه القديم في الدراسة إلى اللورد "كن" ودْمَرپول صـاحب الآراء الـسياسية الـشعبية، "الرجل الذي يخوض صراع الحياة أو الموت مع المجتمع المتفـسّخ مـن حولـه" (**ملوك** ٢٠). و يرى جِنْكِنْز هو الآخر أن الإحياء والبعـث مـن صـفات الحيـاة الإنگليزية في أواخر القرن العشرين إلى جانب التفسّخ الذي لا شكّ فيه.

يشكّل سكورپيو مَيرتْلك وأتباعه في رواية **الاستماع إلى التوافقات الـسريّة** "دائرة مقدّسة" (**الاستماع** ١٥٦) بحيث يمارسون الجنس الجماعي عند نصب قـديم يعرف بأصابع الشيطان. ويقع إلى جانب هذا النصب موقع آخر من عصور ما قبل التاريخ اسمه الفرسان المتهامسون حيث حوّلت ساحرةٌ مجموعـةً مـن الفرسـان الخدّاعين إلى حجارة. وتلخص هاتان الصورتان الجانب الأشدّ شؤمًا في **موسـيقى**

الـــزمن. ولكن يجب أن نضع بجانبهما عناصر الميلاد الجديد التي وضعها پاول في مجلّده الأخير، مثل إحياء التريلونية، واكتشاف صور إدگر ديكـــن، ونـــشر ســـيرة ترابنل التي كتبها گونِت. وتحلّ شخصيات من الجيل الجديد مثل مَيرْتلُك والأخوين التوأمين گوگن، محلّ الشخصيات التي سبقتها. ولئن كان الموت، ولا سيما مـــوت وِدْمَرپول، أمرًا محتومًا فإن الروايات تضمّ أيضًا شخصيات صوفية مثل تريلـــوني ومَيرْتلُك اللذين ينكران واقعية الموت. والمسعى السردي الذي يشغل جِنْكِنْـــز هـــو الآخر غير نهائي؛ لأن الحقيقة الكاملة الكامنة تحت الدراما التي تمثل زمانها لا يمكـــن معرفتها فيما تقول لنا الرواية. ويبدو أن جِنْكِنْز الذي لا يشبع من القـــصص التـــي تروى عن الناس من حوله قد عرف الأسرار الجنسية لمعظم رفاقه؛ مما يجعلـــه - على طريقته الخاصة - لا يقلّ استمتاعًا بهذه القصص عـــن وِدْمَرپول فـــي أشـــدّ لحظات خلاعته. غير أن ملاحظته القائلة إن الحياة الجنسية لمعظم الناس تبقى سرًّا من الأسرار - ولا سيما حياة أولئك الذي "يباهون بها" - على الرغم من أنه لـــيس هنالك من الموضوعات ما هو أشدّ سحرًا من عادات الناس الجنسية عنـــد النظـــر إليها من خارجها - هذه الملاحظة تظل صحيحة (**الفلاسفة** ١١٣-١١٤). وجِنْكِنْز مهووس بتسجيل أحداث الماضي هذه التي يعترف هو بأنها لا يمكن فهمهـــا فهمًـــا تامًّا. بينما لا يبدو عليه أنه مهتمّ بالمستقبل أو بعائلته هو - ممـــا يـــوحي بحـــسب الملاحظة الذكية التي أبداها أحد النقاد بأن "الأمور ليست على ما يرام في عالمـــه هو"(٥٨).

غير أن إنجاز پاول أشدّ دهاءً ورهافةً من إحدى النـــواحي الأساســـية مـــن إنجاز كل من فورْد و ووه؛ لأن جِنْكِنْز، الشخصية الإنگليزية غيـــر العاديـــة فـــي روايته، ليس هو مركز دائرته القصصية، ذلك أن هـــذا المركـــز يحتلـــه وِدْمَرپول صاحب الإرادة القوية الذي تستغرقه ذاته والذي هو أشدّ شخصيات پاول تلوّنًا؛ لأنه - فيما يبدو - يختزل الدراما التاريخية كلها في ذاته. ويتحوّل - في آخر الأمر -

إلى قدّيس مخدوع، إلى آرثر الملك وقد رمى سيفه طائعًا وسلّم نفسه إلى خليفة پامِلا، ألا وهي سكوربيو ميرتلُك. ووِدْمَرپول الذي يصعب أن يحبه أحد، الفظّ، المدمّر للذات، الذي يصعب إيقافه ليس هو فارس پاول الذي فقد عقله فقط، وليس هو ملك الكرنفال فقط، بل لعلّه أفضل تجسيد جاءت به الرواية الإنكليزية للأوهام الوطنية التي أعقبت الحقبة الإمبريالية والحقبة الأرستقراطية. وهو يظن في لحظة موته أنه لا يزال في المقدمة يحمل الشعلة أمام الجيل الجديد، ولكن هذا الجيل لا ينظر إليه إلاّ على أنه مثار للضحك.

# هوامش الفصل الرابع عشر

(1) Jed Esty, *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004, *passim.*

(٢) قارن

Randall Stevenson, *The Last of England? The Oxford English Literary History*, vol. xii: *1960-2000* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 398.

(3) Ford Madox Ford, *The Good Soldier: A Tale of Passion* (Harmondsworth: Penguin, 1972), 11.

(4) Ford Madox Ford, *Parade's End* (London: Everyman's Library, 1992), 373.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(5) Stevenson, *The Last of England?*, 398.

(6) Steven Connor, *The English Novel in History 1950-1885* [كذا في الأصل، والصحيح ١٩٩٠] (London and New York: Routledge, 1996), 139.

(7) Mark Girouard, *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman* (New Haven and London: Yale University Press, 1981)260.

(٨) ظهرت طبعتان جديدتان في سنة ١٨١٦ وسنة ١٨١٧. انظر المصدر السابق، ص ١٨، ٤٢، ١٧٨.

(٩) انظر

Stephanie L, Barczewski, *Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain: The Legends of King Arthur and Robin Hood* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 17-18.

(10) William Wordsworth, *The Prelude or Growth of a Poet's mind (Text of 1805)*, ed. Ernest de Selincourt (London: Oxford University Press, 1960), book I, lines 179-80.

(11) Barczewski, *Myth and National Identity*, 213.

(12) Girouard, *The Return to Camelot*, 148.

13 Philip Knightley and Colin Simpson, *The Secret Lives of Lawrence of Arabia* (London: Nelson, 1969), 28.

(14) T. E> Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*: A Triumph (Harmondsworth: Penguin, 1962), 495.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(15) Barczewski, *Myth and National Identity*, 234.

(16) John Cowper Powys, *A Glastonbury Romance* (Woodstock, NY: Overlook, 1996), 1118-20.

(17) E. M. Forster, *A Room with a View* (Harmondsworth: Penguin, 1955), 117-18.

(18) Virginia Woolf, *Night and Day* (Harmondsworth: Penguin, 1969), 366.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(١٩) قارن

Rachel Bowlby, *Virginia Woolf: Feminist Destinations* (Oxford: Blackwell, 1988), 112.

(٢٠) قارن

Len Platt, *Aristorcracies of Fiction: The Idea of Aristocracy in Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Culture* (Westport, Conn., and London: Greenwood, 2001), 116, 121.

(21) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Harmondsworth: Penguin, 1964), 218.

(22) Virginia Woolf, *The Waves* (Harmondsworth: Penguin, 1964), 16.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن. وقارن

Powell, *The Acceptance World*

حيث يقول نِكُلس جِنْكِنز عن نفسه وعن مارك ممبرْز: "لو نُظر إليَّ وإلى ممبرز عن بعد فقد يصح اعتبارنا وحدتين متطابقتين من الكيان نفسه؛ بحيث يصعب حتى على خبير في علم الاجتماع أن يميز بيننا". انظر

Anthony Powell, *The Acceptance World* (London: Fontana, 1974), 39.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(23) C. P. Snow, *The Masters* (Harmondsworth: Penguin, 1956), 300-12.

(24) C. S. Lewis, *That Hideous Strength* (London: Pan, 1955), 241.

(25) Malcolm Bradbury, "Introduction" to Ford Madox Ford, *Parade's End* (London: Everyman's Library, 1992), p. xxi.

(٢٦) قد يكون أبو تيتْنز في رواية **نهاية الموكب** قد انتحر في فترة السنوات العشر التي تشملها الرواية لدى سماعه شائعات خبيثة تجعله يصدّق أن ابنه كرِستُفر قد جلب العار على نفسه. كذلك تموت أم كرستُفر التي تشبه القدّيسين، ولكنه يجد من يعوّضه عنها في شخص أرملة أقدم أصدقاء أبيه، وهي أم فالنتاين أيضًا. وتدّعي سلفيا أيضًا أن فالنتاين أختٌ غير شرعية لكرستُفر، بينما يقال إن كرستُفر هو، في الواقع، ابن كامبين.

(27) Ford Madox Hueffer, *The Critical Attitude* (London: Duckworth, 1911), 88-9.

(٢٨) عن

Max Saunders, *Ford Madox Ford: A Dual Life*, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1996), ii. 288.

(29) W. H. Auden, "Il faut payer," *Mid-Century* 22 (1961), 9.

(30) Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited: The Sacred and the Profane Memories of Captain Charles Ryder* (Harmondsworth: Penguin, 1962), 8.
وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(31) Christopher Sykes, *Evelyn Waugh: A Biography* (Harmondsworth: Penguin, 1977), 336.

(32) Evelyn Waugh, *A Handful of Dust* (Harmondsworth: Penguin, 1951), 148, 151.

(33) Sykes, *Evelyn Waugh*, 474.

(34) Evelyn Waugh, Preface to *Sword of Honour: A Final Version of the Novels* (London: Chapman & Hall, 1965), 9.

(35) Evelyn Waugh, *Men at Arms* (Harmondsworth: Penguin, 1964), 12.
وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(٣٦) تختلف الآراء حول وضع صيغة سنة ١٩٦٥ لأن ووه حذف بعض المقاطع دون هوادة حذفاً يرى بعضهم أنه غير ضروري. ولهذا السبب فقد حرصت، بوجه عام، على الإحالة إلى الروايات الثلاث كما نشرت في الأصل. انظر الهوامش ٣٥، ٣٧، ٣٨.

(37) Evelyn Waugh, *Unconditional Surrender* (Harmondsworth: Penguin, 1964), 66.
وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن [مع اختصار العنوان].

(38) Evelyn Waugh, *Officers and Gentlemen* (Harmondsworth: Penguin, 1964), 9-10.
وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن [مع اختصار العنوان].

(39) Sir Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, Everyman edn., 2 vols. (London: Dent, and New York: Dutton, 1906), ii. 171.

(40) Sykes, *Evelyn Waugh*, 560-1.

(41) Ibid. 554.

(42) Ibid. 567.

(43) Anthony Powell, *The valley of Bones* (London: Fontana, 1973), 7.

(44) Anthony Powell, *The Fisher King* (London Sceptre, 1987), 21.

(45) Anthony Powell, *Hearing Secret Harmonies: A Novel* (London: Fontana, 1977), 32.
وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن [مع اختصار العنوان].

(46) Anthony Powell, *Casanova's Chinese Restaurant* (London: Fontana, 1974), 19.
وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن [مع اختصار العنوان].

(47) Anthony Powell, *A Question of Upbringing* (London: Fontana, 1974), 67.
وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن [مع اختصار العنوان].

(٤٨) عن

Isabelle Joyau, *Investigating Powell's "A Dance to the Music of Time"* (Basingstoke: Macmillan, 1994), 78.

(49) Anthony Powell, *The Military Philosophers* (London: Fontana, 1971), 151.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن [مع اختصار العنوان].

(50) Anthony Powell, *A Buyer's Market* (London: Fontana, 1974), 194-5.

(51) Anthony Powell, *The Kindly Ones* (London: Fontana, 1971), 183.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(52) Anthony Powell, *Temporary Kings: A Novel* (London: Fontana, 1974), 11.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن [مع اختصار العنوان].

(٥٣) انظر

Joyau, *Investigating Powell's "A Dance to the Music of Time,"* 30.

(54) Anthony Powell, *The Soldier's Art* (London, Fontana, 1968), 5-6.

(٥٥) انظر

Joyau, *Investigating Powell's "A Dance to the Music of Time,"* 130-1.

(56) Anthony Powell, *Books Do Furnish a Room* (London: Fontana, 1972), 53, 69.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن [مع اختصار العنوان].

(57) Joyau, *Investigating Powell's "A Dance to the Music of Time,"* 124.

(58) Christopher Harvie, *The Centre of Things: Political Fiction in Britain from Disraeli to the Present* (London: Unwin, 1991), 211.

# الفصل الخامس عشر

## الهجرات المتّجهة إلى الدّاخل: التّعدُّد الثقافي، وقبول الهوية الإنكليزية، والمنفى الدّاخلي

يقدّم كريم أمير، الذي يروي رواية **بوذا في الضواحي**[أ] لحنيف قريشي، نفسه بقوله إنه إنكليزي المولد والنشأة – تقريبًا. "كثيرًا ما أعامل على أنني نوع مضحك من الإنكليز، سلالة جديدة إن شئت، نَشَأتْ من تاريخين قديمين. ولكن ذلك لا يهمني – أنا إنكليزي (رغم أنني لست فخورًا بذلك)، من ضواحي لندن الجنوبية وفي طريقي إلى مكان ما"[١]. وقد لاحظ النقاد أن هذه الفقرة التي يفتتح بها قريشي روايته تعبر عن رسالة لعالمٍ جديد تختلط فيه الثقافات والتقاليد، ويكون فيه التلاقح هو الأمر الطبيعي المعتاد[٢]. ومع ذلك فإن كريم الذي ولد في لندن لأبٍ هندي وأم إنكليزية هو إنكليزي مهما كانت المعايير اللهمّ إلا تلك التي يعتنقها المتطرفون عرقيًّا. وهو يعترف بأن إنكليزيته هوية يفرضها الواقع، لا الاختيار. وقد حاول الروائي جون فولز أن يفرّق لقرّائه الأمريكان في سنة ١٩٦٤ بين الهوية الإنكليزية والهوية البريطانية فوصف هذه الهوية الأخيرة بأنها "أمر تنظيمي، ينصح به سياسيًّا، له وظيفة جواز سفر". ومع أن تعريفه للهوية الإنكليزية تعريف محافظ وذو نزعة إقصائية من الناحية العرقية، فإنه تعريف يضمّ "كريم" : "إن الهوية الإنكليزية تعني أن جدّين من الجدود الأربعة إنكليزيّان، أن الشخص قد عاش نصف عمره في إنكلترة ؛ أنه تلقى تعليمه في مدرسة إنكليزية؛ وأن الإنكليزية هي لغته الأولى"[٣] . وأشتراط فولز لأن يكون اثنان من الجدود الأربعة إنكليزيين يدخل

---

[أ] *The Buddha of Suburbia*

عنصرًا عرقيًا مع أنه يسمح بإمكانية اختلاط الأبوة؛ لأن ذلك يجب أن يكون جزءًا من أي مجتمع صحّي ديناميّ. ماذا نقول، إذن، عن الجيل الأول من المهاجرين الذين تكون إنكلترة لهم هي البلد الذي اختاروه ؟ لن يكتسب الهوية الإنكليزية – وفقًا لفولز – سوى أبنائهم وأحفادهم، أتكون الحاجة التنظيمية المتصلة بالهوية البريطانية هي أقصى ما يطمحون إليه، أم أن الناس تكتسب الهوية الإنكليزية عندما يعتبرون أنفسهم كذلك ؟ هذه الأسئلة تتناولها رواية الهجرة، وهي رواية يراها الناس أشدّ أنواع الرواية الإنكليزية حيوية في بداية القرن الحادي والعشرين.

ليس كريم هو "بوذا الضواحي" في رواية قريشي، بل أبوه هارون الذي لا تنطبق عليه أي من شروط فولز، ولكنه أشدّ فخرًا بإنكليزيته من ابنه. فقد اختار هارون وأخوه أنور أن يعيشا في بريطانيا، وليس في الهند، وعاشا قدر ما سمحت لهما الظروف "مثل الإنكليز" في ضواحي جنوب لندن لما يقرب من عشرين سنة. ويربي هارون الذي يتزوج من إنكليزية ويقيم علاقة مع عشيقة إنكليزية أولاده ليعتبروا أنفسهم إنكليز على الرغم من كراهية جيرانهم العنصريين. ويستغل هارون – في الوقت نفسه – أصوله الهندية بأن ينصّب نفسه معلّمًا يشرح الديانة الشرقية والفلسفة الشرقية لسكان الضواحي. ورغبته في أن يكون إنكليزيًا لا تنفصل عن غموض مشاعره نحو هذه الهوية. ولربما جاز لنا أن نقول إن هارون وغيره من الجماعات التي تنتمي إلى فترة ما بعد الاستعمار ينظرون إلى الأصول القومية والعرقية على أنها مصدر لتحديد الهوية المحلية؛ لأنه يقبل الفكرة القائلة إن الهنود والإنكليز قدِّر لهم أن يعيشوا جنبًا إلى جنب في المجتمع الأوسع الذي ينتمون الآن إليه. وشعوره بالعداء المتبقي في نفسه للإنكليز لا يختلف عن العداوات المتصلة بالطبقة، والعقيدة والمنطقة الجغرافية، وهي العداوات التي تعلّم المجتمع الإنكليزي أن يتعايش معها منذ زمن طويل.

ظل هارون طوال فترة طفولته على ثقة من أنه أفضل من الحكّام البريطانيين، وهذا شعور تعزّز عندما أتى إلى بلدهم للمرة الأولى وشاهد أناسًا إنكليزًا يقومون بأعمال حقيرة ويعيشون حياة فقيرة. وهو يريد أن يكون هنديًا وأن يستغلّ إنكليزيته استغلالاً أفضل مما يفعله معظم الإنكليز. وقد ورث ابنه رأيه القائل إن البريطانيين "أنهكوا، وزالت إمبراطوريتهم وأفل نجمهم وإن الدور لنا الآن" (٢٥٠). وقد كان بإمكان هارون أن ينتقل إلى إنكلترة؛ لأنها كانت محتاجة إلى العمل الذي يمكنه القيام به، وهو العمل المكتبي. وهو يسكن في لندن الحديثة التي "لم تعد مركز الإمبراطورية" – بكلمات مؤرخ حديث – "بل مدينة عالمية تختلط فيها الأعراق والثقافات"(٤).

برز حنيف قريشي ناقدًا للأفكار التقليدية الخاصة بالهوية القومية الإنكليزية في كتابه **علامة قوس القزح**[ب] (١٩٨٦)، وهو بحث نشر في ذروة انتعاش حزب المحافظين في عهد مارگرت ثاچر، وبعد سنوات قليلة من أحداث الشغب التي ألحقت دمارًا واسعًا في أفقر أحياء المدن الداخلية البريطانية. وكان من رأي قريشي أن عنصرية الناس العاديين وكراهيتهم للأجانب بيّنا فساد المديح الذي أغدقه جورج أورول على لطف الإنكليز وتسامحهم. فالذي يريده البريطانيون السّود هو العدالة الاجتماعية التي حرموا منها وليس التظاهر بالتسامح والتعطّف من فوق. ذلك أن الغالبية العظمى من المجتمع البريطاني – من وجهة نظر قريشي – لم تدرك بعد أن "الهوية البريطانية لم تعد هي ما كانت عليه. فهي الآن أعقد وتضمّ عناصر جديدة"(٥). وقد غدا قبول التعددية الثقافية في حقل النقاش العام جزءًا من العقيدة الليبرالية السائدة في المجتمع البريطاني على الرغم من أن الرواية التي تنتمي إلى "التيار السائد" للرواية الإنكليزية لم تسجّل تغيّرًا كثيرًا. وفي سنة ١٩٩٦

---

[ب] *The Rainbow Sign*

لاحظ الناقد جيمز وود تحوّلاً من كتابة "الروايات الإنكليزية إلى روايات الهوية الإنكليزية"، ولكنه رأى "أن ما أثبتته غالبية هذه الكتب هو أن الكتابات الإنكليزية في الثلاثين سنة الماضية فشلت إلى حدٍّ كبير في أن تروي قصصًا وطنية مقنعة". وعزا وود هذا الفشل إلى "عبء التراث"(٦). ويمكن القول إن وود كان يبحث في المكان الخطأ وإن الروايات التي أنتجتها الجماعات المهاجرة في إنكلترة تستحق من العناية أكثر مما كانت تلقاه. فعندما كتب وود ما كتب كان قد تشكّل تراثٌ عمره قرن من الزمان من الروايات التي تتناول الهجرة إلى بريطانيا.

كانت الأجيال السابقة تحمل أفكارًا مختلفة عن "إنكلترة الجديدة" في القرن العشرين، ذلك البلد الذي ينتظر من يكتشفه ويكتب عنه في الأدب. ومن الأمثلة البارزة كتاب **الرحلة الإنكليزية**[ت] (١٩٣٤) للكاتب ج. ب. بريستلي الذي نشر قبل احتفال أورول بالهوية الإنكليزية في كتاب **الأسد ووحيد القرن**[ث] بستّ سنوات. كان بريستلي مثل أورول كاتب روايات ناجحًا وعاشقًا "لإنكلترة الصغيرة" – أي إنكلترة غير التوسعية وغير الإمبريالية(٧). ولكن كثيرًا مما لاحظه في تطوافه في البلد لم يكن من إرث إنكلترة التقليدية أو من الإمبراطورية؛ لأن "أصل" هذه الأشياء كان أمريكا:

إنكلترة هذه تملؤها الطرق الرئيسة والفرعية ومحطّات البنزين، والمصانع التي تبدو كأنها بنايات للعرض، ودور السينما الضخمة وقاعات الرقص والمقاهي، والبيوت ذات الكراجات الصغيرة، وبارات الكوكتيل، ومحلاّت وولويرث، وباصات نقل الركاب، والراديو، ورياضة المشي، وعاملات المصانع اللواتي يشبهن

---

[ت] *English Journey*
[ث] *The Lion and the Unicorn*

الممثلات، وملاعب سباق الكلاب، وبرك السباحة، والهدايا المتنوعة التي تعطى لحاملي كوبونات السجائر (٤٠١).

يشكو بريستلي – كما نتوقع – من أن إنكلترة الجديدة التي تسيطر عليها الرأسمالية العالمية وماكينة الاحتراق الداخلي والـ Art Decoᶜ "لا شخصية لها" (٤٠٥). والبنايات تحيل الناس في هذه البيئة التي تسيّرها الآلة إلى كائنات صغيرة. وهم لا يوحون بالشعور الوطني سواء أتزيّوا كما تتزيى الممثلات أم اختفوا داخل سيّاراتهم. وإذا ما وُضعت ضواحي لندن الموسرة والمناطق العامرة وبلدات النومᶜ بإزاء الركود الاقتصادي الذي وصفه بريستلي في لندن والشمال الشرقي فإنها ستبدو بليدة، رخيصة بلا ملامح، أو خليطًا يخلو من الذوق من الطرز المستوردة التي تنتشر مثل الداء عبر المناطق الريفية.

يبدأ بريستلي **الرحلة الإنكليزية** برحلة إلى ساوثامبتن، ومع أنه يلاحظ عنصر الرومانس المتصل بالبواخر الضخمة التي تسافر عبر المحيطات فإنه ما كان بإمكانه أن يتصوّر أن هذا الميناء سيكون بعد خمس عشرة سنة هو الميناء الذي سيأتي منه آلاف المهاجرين إلى بريطانيا للمرة الأولى. لا بل هو يشير باستخفاف إلى المحلاّت الرخيصة التي تبيع "المنتجات الهشة القادمة من جيكوسلوفاكيا واليابان"، وإلى الگرامافونات "التي تعزف ألحانًا وضعها يهود بولنديّون يعيشون في الدور الخامس عشر فوق برودْوَي" (١٦– ١٧). ولا يذكّرنا بريستلي بأن رخص البضائع المصنوعة ضروري لنجاح أي شعب يعمل في الصناعة والتجارة إلاّ عندما يصل بلدته برادفُرد في يوركشر. ثم إن المحاكاة والهجرة يسيران جنبًا إلى جنب. فقد تعرَّضت برادفُرد في القرن التاسع عشر إلى "غزوٍ صديق" قام به

---

ᶜ ضرب من فن الزخرفة والتصميم شاع في فترة ما بين الحربين العالميتين أنشأته مجموعة من الفنانين الفرنسيين تضمّ رسامين ومعماريين ومصممي أزياء، إلخ.

ᶜ بلدات مجاورة للمدن الكبرى يغادرها ساكنوها خلال النهار للعمل ثم يعودون لقضاء ليلهم فيها .

"غرباء أذكياء" هم خليط من التجار الألمان واليهود الألمان بحيث "كان القادم من لندن في تلك الأيام أغرب منظرًا من منظر الألماني" (١٥٨، ١٦٠) [٨]. ولكن المدينة تحوّلت في القرن العشرين فيما يقول بريستلي إلى مدينة ريفية أكثر منها مدينة ذات طبيعة عالمية – وبريستلي لا يوفِّق بين إعجابه بالهجرة التي "تساعد على الاختمار" وبين دعوته للحفاظ على "إنكلترة الصغيرة". ولا يجعله قلقه الناشئ عن اضمحلال المراكز الصناعية القديمة ويأس الناس فيها يدرس العلاقة بين الأقاليم والعاصمة. ورحلته تبدأ من لندن وتنتهي بها، ولكنه لا يطيق البقاء في المدينة طويلاً. ويعطي بريستلي أقاليم إنكلترة حقّها، ولا سيما المنطقة الواقعة شمال نهر ترِنْت، وذلك على عكس فورْد مادُكس فورْد في كتابه **إنكلترة والإنكليز** ج. ويلمح بريستلي تلميحًا قويًا إلى أن قلب البلد لا ينبض في العاصمة أو ضواحيها، بل في الأقاليم.

تتصل أفكار بريستلي وفورْد الخاصة بالهوية الوطنية بالجغرافيا والفضاء الرمزي اتصالاً وثيقًا. فرحلة بريستلي حول إنكلترة هي دورة تدور باتجاه عقرب الساعة. وهي طريقة لتحديد الحدود أو رسمها لبلدٍ تحيطه المياه من جهات ثلاث. أما اهتمامات فورْد فهي ليست جغرافية بقدر ما هي جوّية. فهو يبحث عن سلسلة من الأجواء أو حالات الحضور التي لا تدوم: "روح لندن"، "قلب البلد"، "روح الشعب". ويقوم المنهجان على فرضية مسلّم بها هي الشعور بالامتلاك. إذ ليس هنالك ما هو مشروط ولا غير ثابت في ادّعاء الكاتبين بأنهما إنكليزيان على الرغم من أن فورْد، الألماني الأب، كان يمكن أن يضع نفسه مع "الغرباء الأذكياء" الذين تحدَّث بريستلي عنهم. أما بريستلي فقد وصف نفسه في سنة ١٩٧٣ بأنه إنكليزي يكتب عن الإنكليز[٩]، ولم يتفوّق عليه أحدٌ في تجسيد الصورة الشعبية الخاصة

---

ج *England and the English*

باليوركشري من حيث المولد والنشأة. ومع ذلك فقد ترعرع في كنف امرأة لم تكن هي أمه، بل زوجة أبيه. ومن الأشياء القليلة التي نعرفها عن أمه الحقيقية أنها نشأت بين مهاجرين آيرلنديين(١٠). ويبدي أبعدُ كتاب القرن العشرين تأثيرًا ممن كتبوا عن الهوية الإنكليزية قدرًا من الثقة بامتلاك هذا الوطن ربما لم يكونوا يشعرون به تمامًا. بل لعلّ بينهم وبين بطل قريشي كريم أمير – "الإنكليزي المولد والنشأة، تقريبًا " – قدرًا أكبر من الشبه مما قد يبدو للوهلة الأولى.

هناك في الروايات التي تتناول الهجرة تمييز منطقي بين روايات الجيل الأول التي تركز على المهاجرين الجدد وروايات الجيل الثاني من أمثال قريشي الذي تلوح لنا تجربته للوهلة الأولى تجربة متعددة الثقافات تمامًا. ولكن على الرغم من وجود أمثلة واضحة على روايات للجيل الأول وأخرى للجيل الثاني فإن التمييز لا يصمد في معظم الحالات. فأبناء المهاجرين يستعيدون حياة آبائهم في خيالهم. ويركز عدد كبير من الروايات على الآباء والأبناء تركيزًا متساويًا أو على جماعة من المهاجرين استقرَّ أمرها وعلى المهاجرين الجدد. وقد انفرد المجتمع الكاريبي بإنتاج أدبٍ كثير يسجل تجارب الجيل الأول من المهاجرين. لكن ما تشترك به معظم روايات الهجرة هو الإحساس بالضيق المكاني. وتصف الروايات أحيانًا رحلة العبور إلى إنكلترة. إذ تنحصر الشخصيات في مكانٍ محلّي محدَّد أو ما قد تدعوه اللغة الإمبريالية بالمستوطنة أو المنطقة الحدودية. ومن أبرز خصائص روايات الهجرة إلى بريطانيا الحضور الطاغي للندن التي تسود فيها الطبقة العاملة والتي تشكِّل الموقع الذي تقع فيه أحداث الرواية، بما في ذلك تكرار المناطق على مدى يزيد على قرن من الزمان من أمثال وايتچاپل وسپتلفيلد في الإيسْت إند. وهذا هو المكان الذي تجري فيه بعض أحداث رواية **أطفال الگتو: دراسة لشعب**

**مختلف**[ذ] (١٨٩٢) من تأليف إزرَيل زانگوِل، ورواية **الآيات الشيطانية**[ذ] (١٩٨٨) لسلمان رشدي، وروايات أشد التصاقًا بالمكان مثل رواية فروّخ دُنْدي المعنونة بـ **هيا إلى مكة**[ذ] (١٩٧٨) ورواية مونِكا علي **زقاق الطابوق**[ذ] (٢٠٠٣). وتاريخ سپتلفيلد الطويل مكانًا للمهاجرين يشهد عليه وصف رشدي للمسجد الجامع في منطقة بْرِكْهول، "وهو بناية كانت في السابق كنيس ماخزيكل هاداث الذي حلَّ بدوره محلَّ كنيسة كالقنية بناها الهيوگونوت"[١١].

ليس تاريخُ الشوارع المحيطة بپتيكوت لين وبْرِك لين تاريخَ گتو بالمعنى الدقيق للكلمة – حيث يجبر اليهود أو غيرهم من الأقليات على السكن – بل هو تاريخ ما يدعوه زانْگوِل "بالألزاس"، أي منطقة مجهولة أو منطقة يحظر الدخول إليها تربك توقعات المجتمع الإنگليزي التقليدي[١٢]. والمنطقة هي أيضًا بالضرورة منطقة يجبر سكانها على "النگلزة" بتعبير زانگوِل، وتبدأ المعايير المستوردة لثقافة المهاجرين بالتفكك فيها؛ لأن "هذه هي إنگلترة... حيث يمكنك فعل ما تريد"، كما تقول إحدى شخصيات رواية مونِكا علي عن المهاجرين البنغاليين في عقد الثمانينيات[١٣]. ولكن "النگلزة" فكرة خلافية تعني أشياء مختلفة للجماعات المهاجرة المختلفة. وقد كانت هذه الكلمة في لغة الإمبريالية تطلق على محاولات المستعمرين للقضاء على الثقافة المحلية؛ ولذا أصبحت الدعوة للتخلُّص من "النگلزة" شعارًا للوطنيين في أيرلندة وغيرها. أما المهاجرون إلى بريطانيا في عهد الاستعمار فلم يكونوا يصغون إلى بلاغة التخلُّص من النگلزة، وإلاّ لما أتوا. ذلك لأن النگلزة بالنسبة إليهم كانت تعني التعديل المؤلم لتوقعاتهم المتصلة بكونهم رعايا بريطانيين

---

ذ *Children of the Ghetto: A Study of a Peculiar People*

ذ *The Satanic Verses*

ذ *Come to Mecca*

ذ *Brick Lane*

في بلاد ما وراء البحار ليتعايشوا مع الواقع الداخلي البائس. على أن هناك دلائل موثّقة على اختلاف تجارب الكاريبيين وغيرهم من الجماعات المهاجرة التي ارتبط وجودها كله بالإمبراطورية البريطانية عن تجارب سواهم مثل يهود وايتچابل الذين لم تكن حياتهم التقليدية تدين بشيء للتأثير البريطاني. ومع ذلك فإن هذه الجماعات المهاجرة واجهت عدوًّا مشتركًا هو عنصرية البيض التي حاولت منع اندماجهم في الحياة البريطانية.

## إزْرَيل زانگوِل: جراح النگلزة وصراع الولاءات

كانت الفكرة التي تجعل من وايتچابل ألْزاس أو منطقة مجهولة ستوحي لأذهان معاصري زانگوِل عند نهاية القرن التاسع عشر بنوعٍ جديد من "قصص الأحياء الفقيرة" التي تتناول حياة الطبقة البروليتارية في لندن. وقد جاءت رواية **أطفال الگتو** بعد روايات الإيست إند التي كتبها كلٌّ من وولتر بزانت وجورج گسنغ، والتي تركّز على العلاقات بين فقراء المدن والطبقات الوسطى التي تعاني من عذاب الضمير. وهناك عند بِزانت وگسنغ، كما عند رشدي فيما بعد، قدْر من التداخل المكاني؛ حيث تدخل شخصياتٌ من الطبقة الوسطى إلى الإيست إند بصفة مشتغلين في الرفاه الاجتماعي أو أصحاب بيوت سكنية أو روائيين يبحثون عن مادّة للكتابة، بينما يقوم سكان الإيست إند بأعمال الشغب والتخريب بين الفينة والأخرى في الأجزاء الراقية من المدينة. وقد جاءت بعد **أطفال الگُدّو** روايات تدعى روايات "مدرسة الكُكْني" التي تعامل سكان بعض أجزاء لندن الشرقية (الذين لا يختلفون عرقيًا عن بقية الطبقة الإنگليزية العاملة) كما لو أنهم سكان گِدّو بسبب فقرهم وعزلتهم الثقافية. وقد عيَّنت رواية آرثر موريسُن **ابن منطقة جاگو**[س]

---

[س] *A Child of the Jago*

(١٨٩٦) منطقة صغيرة في شورْدِچ على أنها مركز الإجرام في لندن، أو موقع الظلام الأخلاقي كالموقع الذي صوّره دِكِنز في رواية **أولفَر تْوِسْت**. وتمثل بطلة الرواية الأولى لسومَرْسِت مُوم، وهي رواية ميلودرامية بعنوان **لايزا من لامبث**[ش] (١٨٩٧) شخصية ابنة الأحياء الفقيرة النمطية. واللهجة عنصر أساس في "واقعية" الطبقة العاملة التي تصورها هذه الروايات، وهي روايات عملت الكثير في ريادة التسجيل الحديث للهجة الكُكْني[١٤]. وقد استخدم مورِسُن التحويرات الصوتية التي يستعملها المتحدّثون بلهجة الكُكْني في عنوان إحدى أقدم قصصه، وهي" Lizerunt" (أي إلايزا هَنْت) في **قصص من الشوارع الحقيرة**[ص] (١٨٩٤). وقدّم نفسه على أنه باحث اجتماعي يكشف عن الحقائق المذهلة الخاصة بشريحة من المجتمع مجهولة تمامًا لقرّاء الطبقة الوسطى. فقد كان هؤلاء القرّاء فى حاجة إلى التذكير بأن "المسؤول عن وجود هذه المنطقة [الجاكو] والشرور التي تولدها هو المجتمع، بحيث تشمل هذه المسؤولية كل فرد فيه حسب موقعه في هذا المجتمع"[١٥]. أما فكرتا المجتمع والمسؤولية فليستا على هذا القدر من الوضوح في رواية **أطفال الگتو** حيث لا تنتمي غالبية الشخصيات إلى الإنگليز ولا هي تدّعي هذا الانتماء على الرغم من تأكيد الرواية على الأجيال الجديدة التي تترعرع في لندن.

لا يتوجّه زانگول في خطابه في **أطفال الگتو** إلى الضمير القومي، بل إلى المجتمع اليهودي الراسخ في بريطانيا أولاً وقبل كل شيء. وتنقسم قصته إلى قسمين: "أطفال الگتو" و"أحفاد الگتو"، مع تعريف تاريخ الأحفاد بأنه "تاريخ للطبقات الوسطى بالدرجة الأولى" (٣٢٣). وهذا الفصل في الجماعات المهاجرة ما بين طبقة وسطى موسرة ومجموعة جديدة من السكان تعاني من الفقر المدقع فصل نادر الحدوث. وقد اختلّ التاريخ الطويل لاستيطان اليهود في بريطانيا ووجودهم

---

ش *Liza of Lambeth*
ص *Tales of Mean Streets*

الراسخ في مهنٍ مثل الأعمال البنكية ومهنة الخياطة – اختلّ هذا التاريخ في أواخر القرن التاسع عشر بمجيء سيلٍ من المهاجرين الجدد من أوروبا الوسطى والشرقية. وكان كثير من هؤلاء القادمين الجدد عمّالاً مهرة، على عكس سكان إيست إند الذين تحدَّث عنهم گسنغ وموريسُن، وكان يتوقّع لهم أن ينتقلوا سريعًا إلى وظائف ثابتة وإلى مكانة اجتماعية محترمة. أما الذين عجزوا عن الاستقرار فقد انتقلوا إلى الولايات المتحدة. وهذا يعني أن يهود وايتچاپل الذين تحدّث عنهم زانگوِل هم، مثل المهاجرين الكاريبيين الذين تحدَّثت عنهم رواية سامْيول سلڤُن **اللندنيون الذين يشعرون بالوحدة**[ص] (١٩٥٦)، مهاجرون يحرّكهم وضعهم الاقتصادي ويجتذبهم اعتقادهم بأن "شوارع لندن مرصوفة بالذهب"[١٦]. وهناك أصداء بعيدة من قصة وتنگتن في **أطفال الگتو** التي تنتهي باضطرار بطلتها إسْتر أنْسِل للاختيار ما بين الالتحاق بعائلتها (التي انتقلت من الأحياء الفقيرة في وايتچاپل إلى شيكاغو) وبين الزواج من يهودي موسرٍ من أبناء الطبقة الوسطى تلقّى تعليمه في جامعة أوكسفرد ويعيش في لندن.

ثَـمَّ في رواية زانگوِل جانبٌ بارزٌ يتعلّق بالثقافة الخاصة باليهود، ولكن الرواية تواجه أيضًا مسألة مزج المهاجرين للحب والكراهية، والفخر بانتمائهم العرقي وخجلهم منه. وما يهمّ زانگوِل فوق كل شيء هو الصراعات التي تحدث داخل المجتمع المهاجر وكيف تثار هذه الصراعات عند تصوير هذا المجتمع في عمل روائي واقعي. فهذه المجموعة من الناس التي رحبّت بكاتبةٍ لا تنتمي إليها تكيل المديح "لخصوصيتها" الثقافية (كما فعلت جورج إلْيُت ليهود الإيست إند في **دانيل ديروندا**) هي على استعداد لاضطهاد واحدٍ من أبنائها يفعل الشيء نفسه. وقد كان أول عمل روائي كتبه زانگوِل رواية **موتسو كلايْس أو الصيني الأخضر**[ط]

ص *The Lonely Londoners*

ط *Motso Kleis, or the Green Chinee*

(حوالي سنة ١٨٨٢)، وهي رواية نشرت على حساب كاتبها الذي أبقى اسم المؤلف مجهولاً. وقال زانگول فيما بعد "إن اليهود انتقدوها انتقادًا شديدًا واشتروا كثيرًا من نسخها". وما انتقدوه فيها - على وجه الخصوص - هو استعمالها "للرطانة" (أي لليدِش التي قيل إنها تكشف بربرية المهاجرين وجهلهم)(١٧). وتعود مسألتا اللغة ومرجعية السَّرد إلى الظهور في **أطفال الگتو** باعتبارهما مسألتين أساسيتين في الرواية. إذ تنشر إستَر أنسِل التي ترعرعت في وايتچاپل ولكن "أنقذها" منها محسنٌ يهودي، رواية لا يذكر اسمَ مؤلفها (أو مؤلفتها) بعنوان **موردكاي جوزفس**[ظ] تحرج "يهود الوست إند" (٣٢٥). ومن الردود النمطية على استعمال إستَر للهجة وايتچاپل ذات اللغات المتعدّدة أن "تزويد أعدائنا بالسلاح خيانة وغدر" (٣٢٩). وقد استمدَّ زانگول جانبًا من مادّة روايته في تصويره لشخصية إستَر من مصير روايته السابقة ومن الحياة المأساوية للروائية والشاعرة أيْمي ليڤي (وهي ليست من نتاج الگتو بل من نتاج كلية نيونَم بجامعة كيمبرج). فقد انتحرت هذه الكاتبة بعد أن تعرَّضت روايتها **روبن زاكس**[ع] (١٨٨٨) للنقد على يد النقاد اليهود، بمن فيهم زانگول نفسه. وقد كتبت رواية **أطفال الگتو** بعد هذه الأحداث مباشرة وأصبحت جزءًا من طريقة نسيانها. وسرعان ما غدت هذه الرواية من الروايات الرائجة ورسخت سمعة زانگول الأدبية دون أن تلقى من الصحافة اليهودية سوى نقدٍ لا يتّسم بالقسوة(١٨).

كُتِبَت رواية **أطفال الگتو** بناءً على طلبٍ من الجمعية اليهودية الأمريكية للنشر؛ لتكون المقابل اليهودي للدراسة التي أجرتها السيدة همفري وورد للأعمال الخيرية والشكوك الدينية في الإيست إند في روايتها الرائجة بعنوان **روبرت**

---

ظ لم أكتب الاسم على صيغة "مردخاي" كما قد يتوقَّع؛ لأن "تعريب" هذا الاسم يتطلب تعريب الاسم الثاني، وهو أمر متعذر.

ع *Reuben Sachs*

إلسْمير[ع] (١٨٨٨). ومما أغضب زانْگوِل أن الجمعية اليهودية للنشر أضافت قائمة بالكلمات غير المألوفة في الطبعة الأمريكية الأولى. ولكنه لم يلبث أن اضطُرَّ هو نفسه إلى وضع قائمة كتلك في الطبعات التي تلتها وأعاد النظر في النصّ مقلِّلاً من الألفاظ اليِدشية(١٩). ويعكس اتجاه زانْگوِل نحو فنّ القصة خلفيَّته الصحفية ورغبته في توثيق مراحل نمطية من حياة اليهود في لندن. وتقوم الحبكة على أساس من سلسلة من القصص العائلية الميلودرامية كتلك التي نشهدها في المسلسلات التلفزيونية المطوّلة. وتدلّ عناوين الفصول مثل "حفلة عيد الفوريم"[ف] و"حفلة البارمتسفا[ق] التي يقيمها سوگرمن" و"ليلة السبت العبرانية" على استثمار الكاتب للنواحي التي تتميز بها الثقافة اليهودية. ويبدأ الكتاب الثاني من الرواية، بما يضمه من تصوير لحياة الطبقة اليهودية الوسطى، بدايةً تقليدية بحفلة عشاء بمناسبة عيد الميلاد وليس بمناسبة عيد من الأعياد اليهودية. ويعكس وضع إستَر الروائية التي تكتب في السرّ وتعيش بهدوء ووقار مع عائلة گولدسمث الغنية "الحياة المزدوجة" التي عاشتها و"اللغتين" اللتين تتحدَّث بهما منذ أن ذهبت إلى المدرسة في وايتچاپل. وعندما تصبح فتاة يافعة فإنها تقرأ المجلة الهزلية المخصصة للصغار بعنوان **صبية إنگلترة**[ك] وتحصل سرًّا على نسخة من العهد الجديد. وهويتها اليهودية "لا تبرح وعيها الداخلي" ولكنها تصبح فتاة إنگليزية تحب وطنها إنگلترة، ويسعدها "أن اللغة الإنگليزية هي أشرف لغة في العالم" وأن أجدادها [الإنگليز] "هزموا الفرنسيين باستمرار" (١٥١ – ١٥٢). وجريمتها عندما تصبح امرأة ناضجة هي أنها تستعمل شكل الرواية الإنگليزية لتصوير جيل من المهاجرين الجدد ما زال عليهم أن يتنگلزوا كما تنگلزت هي.

---

[ع] *Robert Elsmere*

[ف] عيد يحتفل فيه اليهود بنجاتهم من الذبح على يد هامان. انظر سفر إستر ٩: ٢٤-٢٦.

[ق] أي بلوغ الصبي جنسيًّا.

[ك] *Boys of England*

هناك إلى جانب قصة إستَر جانبان من حبكة **أطفال الگتو** يتنــاولان مــسألة الأصولية الدينية التي ستصبح واحدة من أشدّ القضايا حساسية بعد قرن من الزمان في روايات رشدي وقريشي. فالراغب في الزواج من إستَر رفاييل ليــون يحــرّر صحيفة عنوانها **علم يهودا**[ل]، وهي صحيفة يموّلها جزئيًا هنري گولدسمت (مضيف حفلة عشاء عيد الميلاد) بهدف الدفاع عن الأورثودوكسية اليهودية. وفــي الجــزء الأول من الرواية كانت هانا شِمويل، وهي ابنة حاخام، قد وجدت أن سعادتها فــي الحب قد حيل دونها بسبب شرط قاسٍ في الشريعة اليهوديــة. ويريــد حبيبهــا أن يهرب معها إلى أمريكا ليتمكنا من الزواج وفق تفسير أيسر، ولكنها تقــرر، فــي النهاية، الالتزام بعقيدة أبيها. وقد أصبحت هذه المأساة العاطفية التي تمنع الانــدماج محوريةً في الصيغة الممسرحة من الرواية.

لا يمكن وصف **أطفال الگتو** بأنها عمل أدبي كلاسيكي مهمل، بل هي عمل رائد ذو أهمية بالغة ويثير قضايا لا تزال تشغلنا. فالخلافات التي كانت تدور داخل المجتمع اليهودي وتشكّل مادّة الرواية ماثلتها بعد قرن من الزمان القــضايا التــي أثارتها رواية **درب الطابوق** الرائجة لمونِكا علي، التي تجري أحداثها في المكــان نفسه من وايتچاپل. وقد أثارت هذه الرواية احتجاج ممثلي المجتمــع المــسلم لمــا تضمه من وصف "مهين مخجل" للمهاجرين البنغاليين(٢٠). فقد قيل إن المؤلفــة لــم تكن تعرف الكثير عن المجتمع الذي صورته في روايتها التــي تمــلأ أربعمائــة صفحة. ومما يتصل بالموضوع أيضًا أن القيم النسوية الداعية إلى الانــدماج فــي المجتمع الجديد وضعت المعتقدات الأصولية موضع التساؤل. ولربمــا لــم تكــن الخلافات التي أثارتها رواية **درب الطابوق** لتثير كل ذلك القدر من الاهتمام لــولا سابقة **الآيات الشيطانية** التي أثارت السخط في جميــع أنحــاء العــالم وأحرقهــا

---

ل *The Flag of Judah*

المحتجون المسلمون في بريطانيا بعد أن أهدر دم المؤلف في سنة ١٩٨٩. (تصوّر المشاهد الأولى من **الآيات الشيطانية** بطليها جبريل فرشتا وصلاح الدين جامچا وقد سقطا من السماء ووجدا نفسيهما في لندن. ولكن رشدي ليس روائيًا مهاجرًا على الرغم من التأثير القوي الذي تركته المشاهد اللندنية التي رسمها. أما الجدل الذي دار حول الرواية فيتّصل بالمشاهد الحلمية التي تجري في شبه الجزيرة العربية). وقد صوّر حنيف قريشي دوافع المحتجين ضدّ رشدي في لندن تصويرًا يدلّ على قدر من التعاطف معهم في رواية الهجرة التي كتبها بعنوان **الألبوم الأسود**[*] (١٩٩٥). ومن المحتمل أن تظل روايات الهجرة قادرة على إثارة القلق لدى قرّائها؛ لأنها تتناول قضايا الهوية الوطنية والثقافية التي من شأنها أن تثير الخلافات العميقة المتأجّجة. ومثال **أطفال الگتو** هو بمثابة التذكير بأن الروايات التي تتناول جراح الهجرة وإعادة التوطين لها تاريخ طويل.

## الغربة في العاصمة

تقول إستَر عندما تعترف متأخرّة لرافاييل بأنها مؤلّفة **موردكاي جوزفس**:

أنا كتبتها وأنا فخورة بها. وإذا ما صرخ يهود العالم كلهم بأن "الصورة مزيفة" فإنني سأقول إنها صادقة. وها أنت الآن تعرف الحقيقة. أعلنها لكل من في هايد پارك وميدا ڤَيل[-]، خبّر عنها كل أصدقائك ومعارفك من ضيقيّ الأفق، واجعلهم ينقلبون نحوي ليمزقوني. أنا أستطيع العيش من دونهم ومن دون مديحهم. لقد ضيّقوا الخناق على روحي أطول مما أطيق. أما الآن فسأتحرّر منهم (٤٢٨).

---

[*] *The Black Album*

[-] منطقة سكنية راقية في لندن الغربية.

المدينة هنا هي مكان يصدر الأحكام، ولكنها، أيضًا، مكان تمارس فيه الحرية. فحتى لو أشار كلُّ مَن في هايد پارك وميدا ڤَيل بإصبع الاتهام نحوها، فإن إدانتهم لها لن تقضي عليها. وقد ظلت شخصية الكاتب في العاصمة كناية مركزية في رواية الهجرة التي تجعل البطل شاهدًا صادقًا على أسرار قومه وفاضحًا محتملاً لها، ولكنه قد يكون منبوذًا أيضًا، وحيدًا يُحافظ على وحدته في عالم لا أهمية للأسماء فيها. والحرية التي تمنحها المدينة كثيرًا ما تكون حرّية الإمعان في الخيالات، وهذه الخيالات كثيرًا ما تنتهك الأعراف والمقدّسات، كالهلوسات التي ترافق تعاطي المخدِّرات، والممارسات الجنسية التي لا يردعها رادع، والانهيار العقلي، وعنف الإرهاب والحروب الأهلية. وبينما يدلُّ وقوف إستَر ضد قومها في الفقرة التي اقتبسناها أعلاه على مدى تَگلزتها، فقد نرى أن ذلك أقرب إلى التماهي السلبي مع الإنگليز، أنه نتاجُ السخط وخيبة الأمل وليس محاولة للبحث عن نمطٍ حياتي غير يهودي. واعترافها يتم على انفراد أمام رافاييل – وهو مفكّر منشق يهتم بها على نحو خاص – وتؤدّي اللحظة التي تعبّر فيها عن تحدّيها إلى عودة اكتشاف الحبّ والزمالة بين أفراد المجتمع اليهودي الذي يثبت أنه لا يتصف بالقدر الذي خشيته من ضيق الأفق. وهذه النهاية العاطفية تشير إلى أن تمرّد إستَر ليس – في نهاية المطاف – سوى خلاف عائلي. فهي لا تعاني من عزلة فكرية دائمة من النوع الذي صوّرته روايات جورج گسنغ، معاصر زانْگوِل.

لم يبلغ گسنغ من الشعبية في زمانه ما بلغه زانْگوِل، ولكن تصويره للغربة في العاصمة وانفصال المفكّر عن المجتمع مهّد لانكفاء الفنان على ذاته لدى بعضٍ من أشهر روايات القرن العشرين: الروايات التي تعطينا أولاً وقبل كل شيء "صورة للفنّان". وأي فنّان "فقد الانتماء الطبقي" بحسب مفهوم گسنغ – أي تنكَّر للشريحة التي أتى منها من المجتمع – هو بطبيعته "مهاجر" إلى حدٍّ ما، يكون عمله إما سجّلاً لانزياحه وإما نتاجًا له في الأقلّ. وهذا الانزياح عمل فردي يختلف تمام

الاختلاف عن مصائر "الأشخاص الذين أزيحوا"، كاللاجئين، والمهاجرين طلبًا للرزق، وأمثالهم. وقد تأخذ هذه الإزاحة صفة الظاهرة الجماعية كما حصل عندما انتقل الكتّاب الكاريبيون إلى بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية. وفي حالات كهذه تؤثِّر روايات العزلة الفردية في روايات الهجرة وتتأثَّر بها. فيصبح من الصعب التمييز بين تصوير لندن على أنها مدينة المنبتّين الحائرين الضائعين وبين روايات الجماعات المهاجرة التي يلاحظ فيها (وفق ما قاله أحد النقاد عن روايات الهجرة التي كتبها الجيل الأول من المهاجرين الكاريبيين). "غياب النساء وغياب علاقات الحبّ الناجحة، وأي حياة عائلية تتصف بالترابط العضوي"[٢١].

مالت الروايات التي ترسم "صورة الفنّان" وتلك التي تصوّر الهجرة في القرن العشرين إلى التأكيد على المركزية الثقافية والاقتصادية والسياسية للعاصمة. ولم يؤثر انهيار الإمبراطورية البريطانية وغيرها من الإمبراطوريات الأوروبية على الهيمنة العالمية التي تمارسها مدن مثل لندن وباريس ونيويورك. وقد كتب ف. س. نايپول الذي قدم من ترينداد للدراسة متذكرًا فيما بعد:

كنت في سنة ١٩٥٠ في مقدمة حركة الناس الضخمة التي قدّر لها الحدوث في النصف الثاني من القرن العشرين – وهي حركة واختلاط ثقافي فاق ما حدث في الولايات المتحدة حيث اقتصرت الحركة على انتقال الأوروبيين إلى العالم الجديد... وقد قدّر لمدنٍ كلندن أن تتغيَّر، وأن تصبح مدنًا عالمية، مدنًا في القرن العشرين مثل روما في زمانها، فأوجدت بذلك أنموذجًا ما يجب أن تكون المدن الكبرى عليه في أعين الناس من الجزر الكاريبية مثلي ومثل أناس جاءوا من أماكن أبعد ذات لغات وثقافات غير معروفة[٢٢].

ويرى نايپول أن إحساس المهاجر بالفشل بينما هو يرتعش في غرفة رطبة باردة هي غرفة نوم وجلوس في مدينة لندن التي لا ترحّب بوجوده، يقوده إلى

فحص الذات وليس إلى تبدُّد أوهامه الخاصة بالمدينة. إنــه وزمـــلاءه المهـــاجرين يشبهون دِكْ وتنكتن الذي اجتذبته العاصمة حيث يكتشف نـايبول هويته كاتبًا، وهـــي هوية لا علاقة لها بأجراس كنيسة بو. وهو يبقى غريبًا في المدينـــة، ولا يـــستقرّ فيها، ويعود المرة تلو الأخرى في أعماله إلى لحظة الوصول إلـــى لنـــدن، وإلـــى شعوره بالحيرة والضياع هناك.

من أبرز الروائيين الذين يتناولون موضوع الغربـــة فـــي العاصـــمة لنـــدن الروائية جين رِيس التي أتت إلى إنكلترة للمرة الأولى من دومنيكا في سنة ١٩٠٧ وهي في سن المراهقة. وتشكو بطلات ريس الوحيدات من قلة المـــال باســـتمرار. وعندما يتمردن على الخلفية العائلية والفقر والأفق الضيق فإنهن لا يحقِّقن إلا الفشل والمذلَّة. فجوليا في رواية **بعد ترك السيد مكنْزي**° (١٩٣٠) تتخلّـــى عـــن أهلهـــا، وتنجو من زواج فاشل في ألمانيا ومن سلسلة من العلاقات الفاشلة فـــي بـــاريس، وتعود إلى إنكلترة لرؤية أمها التي تعاني من سكرات الموت. وتتخذ ذكرياتها عـــن طفولتها في أمريكا الجنوبية الاستوائية شكل الجنة المفقودة بالمقارنة مـــع حياتهـــا المتقطّعة الفاشلة المشلولة من الناحية العاطفية في لندن. وتواجه جوليـــا الهزيمـــة فتعود إلى باريس. أما آنا مورگن التي تروي رواية **رحلة في الظـــلام** ° (١٩٣٤) فتستسلم للسكر والمرض والنوم والخمول. وهي أيضًا تتلبّسها ذكريـــات المنطقـــة الاستوائية. وكانت قد تمردت، عندما كانت طفلة تترعرع وسط رغد العـــيش فـــي ظل المستعمرين، ضد مبادئ أهلها المتزمّتة بخصوص النظام والانتظـــام وأرادت "أن تكون امرأة تعيش حياة السود". أما الآن فهي وحيدة، تعيـــسة، وعاطلـــة عـــن العمل في لندن، المدينة ذات الأرصفة القذرة، والأطعمة التافهة، والمساكن القميئة، ونباتات الأسپدستْرة في ممرّ البيت (وذلك فإنها تـــسبق روايـــة جـــورج أورول **دع**

---

*After Leaving Mr Mackenzie* °

*Voyage in the Dark* °

**نباتات الأسبدسترة تنمو** بسنتين). وتفكّر عندما تتحدر نحو البغاء والإجهاض المخالف للقانون فتقول في نفسها: "السواد يعني الحرارة والمرح، والبياض يعني البرودة والحزن"[٢٣].

لا يحيق التفسُّخ والانهيار في روايات الكتّاب الذين أتوا بعد ريس بالراوي المعذّب أو الراوية المعذبة بل بالمدينة نفسها. فبطلة قصة "مدينتنا" لآنا كافان (١٩٤٥) مهاجرة "من النصف الآخر من العالم" (على الرغم من أن كافان نفسها كانت كاتبة بريطانية ولدت في فرنسا). والمدينة التي لا بدّ أنها لندن في وقت الحرب "مملوءة بجنود جيش أجنبي". أما بطلة القصة فهي مريضة تعاني من مشاكل عقلية استقرَّت حالتها، وهي "منبوذة المدينة وحبيبتها، وهي مثل لعازر، عائدة من عالم الموتى – ولكنها لا تزال شبه ميتة عقليًا – وينتهي بها الأمر بأن ترى رؤيا تقول إن "النيران والحمم المنصبَّة من فوق" ستضع حدًا لوجود المدينة[٢٤]. كذلك نجد أن رواية دورس لَسِنْغ **مذكّرات ناجية**[ۍ] (١٩٧٤) هي أيضًا رواية رؤيوية؛ لأنها تصوّر لندن وقد سيطر عليها العنف والفوضى في المستقبل. وتصوّر لَسِنْغ بطلة تنتقل في النهاية انتقالاً خارقًا للطبيعة إلى مكان آخر قد يمثل العالم الآخر أو مرحلة جديدة من هجرتها الروحية. وكانت لسنغ قد وصفت وصولها إلى لندن من جنوب إفريقيا في كتابها **بحثًا عن الإنكليز**[أأ] (١٩٦٠) وفي مواضع أخرى.

قاد الاهتمام بالتجارب النفسية غير المألوفة كلاًّ من الكاتبتين لَسِنْغ وكافان إلى عالم الروايات العلمية من حين إلى آخر. أما الكاتب الواقعي الذي ولد في جزر الهند الغربية كارِلْ فِلِيْپس فليس لديه مهرب من أزمة الاغتراب في العاصمة

---

ۍ *The Memoirs of a Survivor*

أأ *In Pursuit of the English*

في عقد الثمانينيات في لندن. وقد صرّح فلپس بأنه من المــؤمنين بفكــرة امتــزاج الثقافات المتعددة في الحياة الإنكليزيـة(٢٥). ولكن روايته الأولى **المعبــر الأخيــر**ببب (١٩٨٥) تصف عذاب مهاجر وهلوسته لأنه عاجز عن الاندماج ببيئته الجديدة. أما الجزيرة الكاريبية الصغيرة التي نشأت فيها ليلى وتزوجت من زوجها المعدم الحال فقد زوّدتهما بحياة اجتماعية حميمة هيمن عليهــا الركــود الاقتــصادي والبطالــة المتفشية. أما العاصمة فهي في المقابل يباب لا يرحم يقضي على ساكنيه بالعزلــة القاتلة. وترفض ليلى، التي ولدت لتكون ضحية على غرار بطلات ريس، المساعدةَ التي تُقدَّم لها، ونراها في النهاية واقفة وحدها تعاني من العوز ليلة عيــد المــيلاد، وتغلق باب شقتها وتحرق ملابس طفلها فوق قضبان المدفأة فــي محاولــةٍ أخيــرة للحصول على شيء من الدفء. وقد قيل إن **المعبر الأخير** هي عن والــدي فلپس وإن قراره إنهاء الرواية عند هذه النقطة هي محاولة مقــصودة لتحويــل الروايــة باتجاه المأساة بعيدًا عن الاستغراق في الذات الذي نجــده فــي روايــات "صــورة الفنّان". والرواية تترك فينا الإحساس بالخدر نتيجة لاختفاء صوت البطلة ولعجزها عن اكتشاف هويتها أو إعادة تشكيلها(٢٦).

بدأ ڤ. س. نايپول حياته الأدبية بكتابة روايات كوميدية تقع أحداثها في بلدة ترِنداد، وهي روايات اشتهرت بانغماس شخصياتها في عالم الأوهــام والخيــالات. لكنه نشر في سنة ١٩٦٧ رواية "**الرجال الزائفون**" تتت التي سرعان ما اشــتهرت بنقدها الشديد لثقافة الدول الكاريبية المستقلة حديثًا وللحياة السياسية فيها. وفي هــذه الرواية التي تُروى على لسان المتكلّم تحيط بمذكّرات الراوي رالف سنغ الــسياسية مقاطع طويلة تصف الحياة في مدينة لندن عندما كان طالــبًا أولاً، ثم بعد أن أطيح به بصفته قائدًا وطنيًا وأخذ يعيش في المنفى. لقد عاد إلى "الفراغ الأخير: إلى لندن

---

ببب *The Final Passage*

تتت *The Mimic Men*

والمدن المحيطة بها" للبدء بالكتابة. ولكن ما يكتبه هو مذكّرات مستغرقة في الذات، وليس تاريخًا شاملاً لتأثير الإمبريالية الأوروبية كما كان قصده في الأصل(٢٧). ومن الواضح أن سنغ الذي يقول إنه "ضحية القلق الذي أردت أن أجعله موضوع كتابي" (٣٨)، هو عَرَضٌ لشخصية نايپول نفسه وقد لبس قناعًا غير سميك، وذلك في فترة من القنوط في حياة نايپول الأدبية. وتصور الرواية بطلها وهو يعيش وحيدًا في فندق يقع في إحدى الضواحي وسط بقعة من تلك البقع التي وصفها ج. ب. پريستلي بأنها لا شخصية لها. وهو لا يشعر بالانتماء إلى المجتمع، ولا هدف له إلاّ كتابة مذكّراته. ولكنه يسجّل بقدر من الكبرياء أن صاحبة الفندق تحييه بعبارة "ضيفنا من بلاد ما وراء البحار" عندما يقيم الفندق حفلة عشاء بمناسبة عيد الميلاد.

أكمل رالف سنغ المنحدر أصلاً من العمّال المهاجرين الهنود ( واسمه صيغة منگلزة من رانجيت كرپالسِنغ ) – أكمل في الشكل الأخير الذي يتخذه "أقسام الحياة الأربعة" التي وصفها أجداده الآريّون، فقد كان "طالبًا، فصاحب بيت، فرجلاً يعمل في الأمور العامة، فمعتكفًا " (٣٠٠). وقد اتبع عندما كان طالبًا "إله المدينة" (٢٢) فأخذ يسير في شوارع لندن ويتذكّر أسماءها الشهيرة كما فعل جود فولي في كرايستمنستر. ولكن عند تحوّل "ذهب الخيال" إلى "رصاص الواقع" (١٣) فإنه طلب العزاء في الانغماس بالجنس. ثم تأتي قصة زواجه من فتاة إنگليزية والطلاق الذي انتهى به الزواج، مع صعوده السريع زعيمًا شعبيًا في جزيرة إزابِلا في بلاده. وعندما يصاب بالقرف واليأس فإنه يهجر عالم السياسة ويلجأ إلى لندن. ويتحوّل إلى صيغة دنيوية غربية من "القدّيس" الهندوسي، ولكن رسالته هي أن هجرة الشعوب عمل غير طبيعي وهو خطأ في أساسه. وبذا يبقى بطل نايپول، على غرار بطلات ريس، شخصًا مستغرقًا في الذات مشفقًا عليها يعاني من قلق

دائم. فالمهاجر الذي يرضى بالبقاء "ضيفًا من بلاد ما وراء البحار" لا يحصل إلاّ على هوية فنية منبتّة الصلة في بريطانيا.

## خيالات في العاصمة

تحدَّث الروائي جورج لامنغ في رواية **لذّة المنفى**ثث (١٩٦٠) عن التوتُّر الناشئ عن حاجة الكاتب القادم من جزر الهند الغربية "لكسب استحسان المركز" (إي إنكلترة) وعن مسؤوليته تجاه شعبه(٢٨). وقد ساعد النثر الراقي الذي نجده في رواية **الرجال المزيَّفون** وما تلاه من كتب على حلول نايپول في موقع راسخ بين كبار كتّاب الرواية الإنكليزية. ولكن روايات ابن بلده ساميُول سِلڤون هي التي تعبّر عما دعاه لامنغ "بلغة الشعب" – وهي مزيج من لهجة تْرِنداد وغيرها يشكِّل أقدم الأنواع الأدبية التي تستخدم لغة السود البريطانيين(٢٩). وتقوم روايتا نايپول الأوليان اللتان تتناولان الحياة في تْرِنداد، وهما **المَسّاج الصوفي**ججج (١٩٥٧) **وبيت للسيد بسواس**ججج (١٩٦١) على شخصية البطل المحتال، وهو شخص بارع واسع الحيلة صنع نفسه بنفسه يتغذى خيالُه على التأثير البعيد القادم من العاصمة. وقد قدّم لنا سلڤون في روايته "**اللندنيون الذين يعانون من الوحدة**" (١٩٥٦) شخصية مشابهة لبطل يدعى موزِس ألويتا، وهو مهاجر كاريبي يمرُّ بمرحلة الانتقال من الغربة في العاصمة إلى الانتماء. ويتمكّن بطل سلڤون في روايته المسلّية المفكّكة التي تروى على لسان الغائب من الوقوف على قدميه ثانية بعد عدد لا يحصى من الهزائم، محافظًا بشجاعة على صورة لندن في ذهنه التي تجعلها أرض المهاجر الموعودة.

---

ثث *The Pleasures of Exile*

ججج *The Mystic Masseur*

ججج *A House for Mr Biswas*

وما روايتا سلفون الأخريان في السلسلة، وهما **صعود موزس**[ثث] (١٩٧٥) **وهجـرة موزس**[ثذ] (١٩٨٣) سوى أجزاء أخرى من هذه الذكريات، تصوّر تطوُّر البطل من الغريب الذي يحنّ إلى بلاده إلى إنجليزي أسود يفرط في ولائه للإنجليز.

والجذور الفولكلورية، الإنجليزية منها والكاريبية، لفنّ سلفون الروائي ليست بعيدة عن السطح. ففي بداية "**اللندنيون الذين يعانون من الوحدة**" نـرى مـوزس وهو يتسكّع في محطة ووترلو – "ربما كان يفكّر في أن الوقت قد حان للعودة إلى المناطق الاستوائية؛ ولذا كان يشعر بالوحدة والتعاسة"[٣٠] – فيلتقـي بهنـري أولفر الذي وصل لتوه واتخذ لنفسه اسم البطل الساعي السير گالهاد. ويحذّره موزِس من أن اللندنيين سيعتبرونه دك وتنگتن طمّاعًا آخر أتى إلى المدينة بحثًـا عـن المـال والنساء: "ولذا فإن عليك ألاّ تتوقّع منهم أن يعاملوك معاملة خاصة – فلن تكون في نظرهم سوى شخص أسود آخر من جمايكا أتى إلى لندن معتقدًا أن شوارعها معبّدة بالذهب" (٢٥). ولا يمضي وقت طويل حتى يلتحق كلٌّ من موزِس وگالهاد بجماعة من جزر الهند الغربية تعرف باسم "الشباب"، وقد حرص سلفون (الذي يعـود إلـى أصول آسيوية) على إبقاء الهوية العرقية لشخصياته مبهمة[٣١].

يقول موزِس: "إذا لم نلتق بين الفينة والأخرى لنتحدث عن الأمور في بلادنا فإننا سنختنق من الكمد... لا أحد في لندن يتقبّلنا. قد يحتملوننا، نعـم، ولكننـا لـن نتمكّن من الدخول إلى بيوتهم لنأكل ونجلس ونتجاذب أطراف الحديث. لـيس ثمـة من حياة عائلية لنا هنا" (١١٤). ولكن بينما يعترف موزِس بوجود الفقر واستغلال المهاجرين، فإن حياة الخيالات التي يلجأ إليها "الشباب" عندما يجتمعون معًا للشرب وتبادل النكات والقصص هي جزء من نسيج رواية "**اللندنيون الذين يعـانون مـن**

---

ثث *Moses Ascending*

ثذ *Moses Migrating*

**الوحدة**". وفيها يصبح موزِس هو "مدير اللقاءات" (٩٨) وتكون سنواته العشر في لندن بمثابة الجهد الملحمي للبقاء والتكيُّف.

تفتقر روايتا **صعود موزِس وهجرة موزِس** إلى الجمال العفوي غير المفتعل الذي نجده في رواية "**اللندنيون الذين يعانون من الوحدة**". فموزِس يصبح مالك عقارٍ يشعر بأنه مواطن بريطاني له مشاعره الوطنية، كما يصبح هو صاحب البيت الذي يستأجره الناس في أحد الأحياء الفقيرة، ولكنه يتحول إلى ما يشبه السجين في الطابق السفلي من بيته بعد أن يخدعه بوب المهاجر الأبيض إلى لندن من مقاطعة لِستَرشر، وهذا كان موزِس قد استخدمه كأنه Man Friday** الخاص به. وعندما تصل الثلاثية إلى نهايتها نجد أن الشرطة تلاحق موزِس في كل من إنكلترة وترِنداد. ولذا يضع سلڤون نهاية مفاجئة لحياة بطل ادّعى في **صعود موزِس** أنه نجا من عدد من العواصف في بريطانيا " وأن الناس سيقولون لك إنني جزء من المشهد اللندني مثل إيروس بقوسه وجعبة سهامه في پكادلي ومثل نلسن الأعور على عموده في ساحة الطرف الأغرّ باستثناء اللون"(٣٢).

لكن للون أهمية طوالَ ثلاثية سلڤون، والهدف منه هو تمييع القسوة والتحامل الكامنين في العنصرية البريطانية المؤسسية بالضحك. ففي رواية **صعود موزِس** يلتحق غالهاد وبعض "الشباب" الآخرين بمنظمة الفهود السود، ويتحدّون موزِس، المشغول بمذكّراته، لأن يبيّن ما إذا كان قادرًا على القيام بحملات مثل تلك التي قام بها جيمز بولدوِن الأمريكي أو أن يصبح هو المقابل البريطاني للعم توم، وهو الأمر الذي يبدو أكثر احتمالاً. وعندما يدفع موزِس المال اللازم لإخراج زعماء منظمة الفهود السود من السجن بكفالة، فإنه يعبر تعبيرًا رائع السخافة عن موقفه

---

** هذا هو الاسم الذي يطلقه روبنسن كروزو على الرجل الذي يجده في جزيرته (ويمكن ترجمة الاسم بقولنا "الرجل جمعة" ).

بقوله: "لا يمكن لأي إنكليزي تجري في عروقه دماء سـوداء أن يقـف مكتـوف الأيدي وهو يرى ضحايا أبرياء وهم يشنقون" (٩٦). وشخصية "الإنكليزي الأسود" هذه التي يدّعيها تصل ذروة وجودها في كرنفال يجري في ترِنداد في رواية **هجرة موزِس** حيث يظهر بكامل أبّهته على هيئة "بريطانيا السوداء" ومعه عبداه الأبيضان بوب وزوجته جيني.

تجري أحداث كوميديا سلڤون على خلفية العلاقات المتغيرة بـين بريطانيـا ومستعمراتها السابقة كما أبرزتها الأزمات الاقتصادية التي مرّت بهـا فـي عقـد الستينيات والخطب العنصرية التي ألقاها السياسي المحـافظ إينُـك پاول. إذ يجـد موزِس نفسه، وهو الإنكليزي الأسود المخلص، ممزّقًا بين الرغبة فـي الاسـتجابة لدعوة پاول لأن يعود المهاجرون إلى بلادهم وبين الإحجام عن التنكّر لبريطانيا في وقت حاجتها: "كيف ينجو البلد إذا ما هرب كل هؤلاء السّود إلى الجزر ؟ عنـدما كانت الشوارع معبّدة بالذهب أتوا إليها مسرعين. أما عندما أصبحت البطاطا طعامًا للأمراء فقد أخذوا يهربون إلى العالم الثالث ليأكلوا الأرز بدلاً منها بعد أن صـادوا صيدهم في الجزر البريطانية"[٣٣]. وهكذا يعود موزِس إلى ترِنداد منـصبًا نفـسه سفيرًا للبلد الذي انتسب إليه قائلاً إن "جوني ووكر لا يزال يسير قويًا، وإن أسـنان البُلْدغ البريطاني لا تزال قوية، وإن بريطانيا لا تزال سيدة البحار"[**] (٣٠). وهـو يكسب الكأس الفضية على المنصّة المزيّنة التي يصنعها للمشاركة فـي الكـرنڤال، ولكن الواقع يقول إن موزِس يصبح عبدًا لبوب وجيني بدلاً من أن يكون سيّدًا لهما. وأما وهمه الخاص بهويته البريطانية فهو لا يزيد عن ذلك – إنه وهم. وبمـا أنــه

---

[**] ثمة ههنا إشارات إلى ثلاثة أمور وثيقة الصلة بتاريخ بريطانيا وثقافتها: (١) الإعلان الذي يقول إن شراب الوسكي المسمى جوني ووكر الذي "ولد" في سنة ١٨٢٠ لا يزال يمشي بقوة (Walker ← Walk = يمشي)، (٢) البُلدُغ هو نوع من الكلاب القوية، يتخذ للحراسة، وقوة أسنانه رمز لقوّة بريطانيا، (٣) النشيد الوطني الذي يهيب ببريطانيا لأن تحكم البحار.

يهجر خطيبته التِرِندادية فإن عقم الوهم يتّضح تمامًا. فليس موزِس هو الذي سينجب جيلاً جديدًا من الإنكليز السود. والمجد الذي حقّقه يتمثل في قدرته على إقناع نفسه بأن لندن تنتمي إليه، وليس بأنه ينتمي إليها فقط.

غير أن حنيف قريشي صوّر أوهام الاندماج والمفارقة السياسية في العاصمة تصويرًا أشدّ حدّة بكثير في رواية **الألبوم الأسود**، وهي رواية عن لندن في أواخر عقد الثمانينيات. فهناك، من ناحية، حفلات صاخبة يتخللها الجنس والموسيقى الصاخبة وتعاطي المخدّرات، وهي الأشياء التي يرى قريشي أنها التجارب التي يعيشها المراهقون في لندن. وهناك، من الناحية الأخرى، الطوائف الإسلامية المتشددة التي تمثل معارضة أكثر تصلبًا من معارضة الفهود السود الذين تحدّث عنهم سلڤون لما يحدث في العاصمة من تمييع للهويات. فبطل قريشي شهيد حسن يشده ولعه الجنسي بديدي أوزگد، معلمته وصديقته البيضاء، من ناحية، ويشدّه انتماؤه إلى إحدى الجماعات الأصولية من الناحية الأخرى. وشهيد هو، أيضًا، كاتب تملأ ملاحظاته الحادّة قصة قريشي التي تروى بلسان الغائب بعبارات شعرية تصف الفضاءات المدنية وقد مرّت بتحوّلات من صنع الخيال. ها هو ينتظر على منصة القطار المشيّدة تحت الأرض:

كانت العواطف المشبوبة والرغبات الشديدة في التعرّف على العالم تحتدم، تحت مظاهر الابتذال والتكرار في هذا اليوم العادي... تنانير، أحذية، قصّات شعر، نظرات، حركات: كان الإغراء والانبهار في كل مكان بينما كان العالم يجري نحو العمل. وهذا الإغراء لم يكن مقدّمة للجنس، بل كان هو الجنس نفسه. لم يكن العالم هناك بريئًا. فقد كان الناس يحنّون للرومانس والرغبة والشعور. أرادوا أن يُقَبِّلوا، أن يُلمَسوا، أن يمصمصوا ويُحضَنوا بأشدَّ مما يمكنهم التعبير عنه. كانت منصّة محطة شارع بيكر هي أركاديا ذاتها(٣٤).

ولكن هذا الحلم الرعوي الجنسي لا يجري الانغماس فيه إلاّ لصبّ اللعنات عليه: "أيٌّ فيضٍ من الأنقاض التي أنتجتها المخدّرات هذا الذي سمح له بالجريان في مخيلته ! يا لتلك الخيالات المبتذلة التي صدّق أنها رؤى ! وأين ؟ في محطة شارع بيكر !" (١٣٠). وبعد ذلك بقليل يذهب شهيد إلى مسجد يمتلئ برجالٍ من قوميات عديدة (ونحن نلاحظ أنهم كلهم رجال) بحيث إن المسجد يمكن أن يكون في أي مكان على الأرض. ويقف هذا المسجد هو ومن فيه موقفًا منفصلاً عن الموقع المحدّد المحيط به بما فيه من أمور الدنيا، بينما ترتبط خيالات شهيد المتصلة بأركاديا الجنسية بمكان محدَّد في العاصمة. وقد يتهمه بنو ملَّته بعبوديته الجنسية لديدي، ولكن رغبته في أن يكون كاتب روايات يهمه عنفوان الحياة وتفاصيلها تجعل التزامه بحياة المدينة هو الذي يتغلّب في النهاية على محاولاته للإخلاص للدين. ولذا فإنه يعبّر عن إعجابه "بالتنوّع" الذي يتصف به هذا الجزء القَميء من المدينة الذي يدعوه – كما يدعوه الكُكْني – بضيعته: "إذا وجدت المكان المناسب في لندن فإن بإمكانك أن تدعو نفسك مواطنًا بمجرَّد أن تزور دكّان الحيّ مرّتين" (١٩٣). أي إن لندن تعرض بريق الجنس والمخدّرات والاستهلاك، وبريق الفنّ وعرض الذات، ولكنها، أيضًا، مكان تجد فيه الانتماء. إنها تعرض إمكانية الاندماج في الحشد دونما أسماء ولكنها تعرض المعرفة المحلية في الوقت نفسه.

على أنها تعرض الخوف أيضًا. فقد أحسّ رالف سنغ في **"الرجال المزيّفون"** أن لندن "تراكمٌ من الغرف الخاصة"، ولكن "شهيد" يحسّ بوجود نوع جديد من التفتت الاجتماعي، ليست عصابات الشوارع والمواقع السكنية البائسة إلا أعراضًا له. وهو يقول في نفسه إن العالم "يتفتت إلى قبائل سياسية ودينية" بحيث تتهدد الحروب الأهلية حتى المجتمعات التي كانت مستقرّةً في السابق (١٣٣ – ١٣٤). ويجسد شهيد، المنفصم ما بين هويتين، الصراع الذي يراه من حوله. ذلك أن

العنف المدني الذي ظل محصورًا لحدّ الآن في الروايات المستقبلية كراوية لـسنغ **مذكرات ناجية**، يشكّل بعدًا ممكنًا على الدوام في الخيالات المتصلة بالعاصمة.

## مهاجرون في "قلب إنكلترة"

كان ثَمّ نقص ملحوظ في روايات الهجرة التي تقع أحداثها خارج لندن حتى وقت ليس بالبعيد، فقد بقيت الجاذبية التي اتسمت بها قصة وتنكّتن للقرّاء والمثقفين على ما كانت عليه من القوة في أيام ثاكري ودكنز. وكان إغراء المدينة في الروايات الإنكليزية التقليدية يوازنه تصوير الريف الإنكليزي على أنه المكان الذي يأتي منه أبطال الروايات والذي يعود إليه معظمهم في نهاية المطاف. وقد ارتبط الريف بالطفولة، وارتبطت المدينة بالفورة العاطفية وتبدُّد الأوهام في أوائل عهد النضج، ولكن الثواب الذي حصل عليه البطل غالبًا ما اتخذ شكل البيت الريفي مع زوجة وأطفال وأرض يملكها. وبما أن الريف في العديد من الروايات هو مكان للغياب، فإن مما له مغزى أن الريف الذي يتذكره المهاجر بعيدٌ عن إنكلترة: ومن هنا جاءت الخلفية الاستوائية للأحلام التي تصفها روايات جين ريس، وللذكريات المبهمة المريرة التي تعود إلى فترة الطفولة عند رالف سنغ.

وهناك، أيضًا، الفكرة المتبقية التي لا تمّحي وتقول إن الريف الإنكليزي هو قلب الهوية الوطنية، وهي الفكرة التي روّج لها الأدب منذ عصر الشعراء الرومانسيين،. وهذه الفكرة حصلت على أقوى تعبير عنها في القرن العشرين على يد الشعراء الجورجيين ومن تبعهم – ومن الأمثلة المبكرة على ذلك كتاب **قلب إنكلترة**[ز ز] لإدورد تومَس (١٩٠٦)(٣٥). وهنا تجري مقابلة الريف الذي "سلم من التخريب" بإنكلترة الجديدة التي جرى تطوير ضواحيها وامتدت المصانع إليها –

---

ز ز *The Heart of England*

كما في أعمال فورستر وج. ب. بريستلي – ولكن الريف يُرى أيضًا على أنه منفصل عن اختلاط الثقافات في المدن. وكلما اقتربت النظرة إلى إنگلترة الريفية من الجانب الأسطوري زاد خوف الكاتب المهاجر منها وبعده عنها. وهكذا نجد أن الكاتب ف. س. نايپول، المتحضّر، النابه، يتحدّث في كتابه **لغز الوصول**[س س] (١٩٨٧) عن ولْتشر، "قلب إنگلترة القديم" على أنها "الموقع غير المحتمل" لما يدعوه "بحياته الجديدة" (٩٦). وعبارة "القلب القديم" ليست مجرد كناية تاريخية وجغرافية. بل هي تتضمن موطن المشاعر الوطنية وما يفترضه الناس عادة عن استقرار أهل الريف وتجانسهم. ويتقصَّد كتاب **لغز الوصول** أن يبدِّد هذا الوهم السائد عن الريف. أما رواية **الشاطئ البعيد**[ش ش] (٢٠٠٣) لكارل فلِپس فتقع أحداثها في قرية كان أهلها يعملون في منجم قريب منها، وفيها قُتِل مهاجر في طور التحوّل حيث لم يعد التمييز بين الريف والمدينة ينطبق على الوضع القائم. ومن الممكن حقًا ربط روايات الهجرة التي تجري أحداثها في الريف بنوع أقدم من الكتابات الإنگليزية يلخصها عنوان مذكرات جورج ستَيرت الكلاسيكية، وهو **التغيُّر في القرية**[ص ص] (١٩١٢). فكما يلاحظ الراوي الأبيض لرواية فلپس: "يصعب في هذه الأيام أن نخمّن من ينتمي إلى هذه المنطقة ومن لا ينتمي. من هو منها ومن هو غريب عنها"[٣٦].

ولكن الريف الذي هو قلب الحياة الإنگليزية التقليدية هو أيضًا المكان الذي قد ينكشف فيه ما دعاه فورستر بالقلب الإنگليزي الذي "لم ينمُ" انكشافا قاسيًا. إذ يميل الروائيون المنتمون إلى التراث الرعوي الإنگليزي إلى اتخاذ وجهة النظر التي تجعل من الريفيين أناسًا أسيء فهمهم. ولذا فإن هاردي في روايتيه **تِس**

---

س س *The Enigma of Arrival*

ش ش *The Distant Shore*

ص ص *Change in the Village*

**وأهالي الغابة** يقيم مقابلةً بين نُبل عمّاله الريفيين وبين عجرفة الطبقات الوسطى الصاعدة. أما من الطرف الآخر فإن الروائيين المهاجرين الذين ظهروا مؤخرًا من أمثال فلبس وميرا سيال فيصوّرون عنصرية الأقاليم الإنكليزية الكامنة في عروقهم. ومن بين الروايات الكبيرة الأولى التي تناولت موضوع الهجرة من بلاد ما وراء البحار إلى الريف الإنكليزي رواية د. هـ. لورنس **قوس قزح** التي اتخذ فصلها الأول عنوان "كيف تزوّج توم برانگون من سيدة پولندية". وتقول لنا الرواية في جملتها الأولى إن آل برانگون "عاشوا على مدى أجيال في حقل مارش"، ولكن توم برانگون، الابن الأصغر، هو الذي يستولي على الحقل(٣٧). أما إخوته الثلاثة الذين يكبرونه سنًّا فقد فضلوا البحث عن فرص أخرى في مكان آخر. وتوم المزارع الأعزب هو آخر رجل في السلالة إلى أن يلتقي بلِديا لِنسكي، المهاجرة الپولندية التي يقيم معها علاقة تكاد تخلو من الكلمات. وتبدأ بزواجهما سلالة أخرى يتتبع المؤلِّف مصائر أفرادها في رواية **قوس قزح** ثم في "**العاشقتان**" على الرغم من أن البحث عن الإشباع العاطفي والفكري الذي يتتبعه لورنس في كل جيل يأخذ أبناء توم برانگون وأحفاده بعيدًا عن الأرض بحيث لا يعودون لها مطلقًا.

على أن الدور الذي تؤديه لديا لنسكي في **قوس قزح** دور رمزي وإن يكن عرضيًّا. فخلفيتها الپولندية يبدو أنها لا تعني شيئًا لحفيدتها إيرسلا، بطلة لورنس الأولى، والوريثة الروحية لآل برانگون. وقصة حبّ إيرسُلا وأنتون سكربنسكي غير السعيدة لا تتضمن تحليلاً لإرثهما المشترك في الهجرة. فإخلاص أنتون لهويته البريطانية المكتسبة بصفته ضابطًا في الجيش وخادمًا للإمبراطورية هو بمثابة الإدانة لقلبه الذي لم ينمُ. إذ لا يبدي لورنس أي تعاطف مع وضعه يتيمًا لأبوين أنگلوپولنديين. أما قدرة إيرسُلا على النمو باتجاه غنى التجربة العاطفية فهي علامة على انتمائها إلى آل برانگون، وهو انتماء مشبوب العاطفة وإن لم يكن قادرًا على التعبير عن نفسه بالكلمات.

لكن ما لم يكتبه لورنس، وربما لم يكن قادرًا على كتابتــه، هــو قــصة آل برانگون من وجهة نظر آل لنسكي وآل سكربنسكي. ولم يختر كثير من الــروائيين الذين ولدوا في إنكلترة أن يصوّروا الإنكليز من وجهة نظر "الغرباء" كما فعل فورْد في **الجندي الطيّب** وفورستر في **هاوردز إند**. لكن من الأمثلــة المتميــزة لروايــة هجرة كتبها روائي إنكليزيٌ مولدًا رواية فلپ لاركن الثانية **فتاة فــي الــشتاء**[ضض] (١٩٤٧). وكان لاركن قد نشر في سنة ١٩٤٦ رواية عنوانها **جِل**[طط] كــان فيهــا رائدًا في مجال الكتابة عن الحياة الجامعية في فترة ما بعد الحرب، إذ صوّر فيهــا طلبة جامعة أكسفرد تصويرًا نقديًّا لاذعًا من وجهة نظر طالب جديــد قــادم مــن الطبقة العاملة في الشمال. أما كاثرن لنْد، بطلة رواية **فتاة في الشتاء** فهي لاجئــة من لاجئي الحرب (ربما كانت يهودية) تعمل مساعدة مكتبة في مدينــة فــي أحــد الأقاليم. وهذه الرواية التي لا تنسى تذكّرنا بالخسارة التي يبدو أن الرواية الإنكليزية قد خسرتها بتحوّل لاركن من كتابة الرواية إلى العمل في المكتبة وكتابة الشعر.

يبقى لاركن غير واضح فيما يتصل بأصل كــاثرن، وربمــا تقــصَّد عــدم الإفصاح عن هذا الأصل. فاسمها يوحي بأنه نــوردي (شــمالي / اســكندنافي) أو ألماني، ولكن مضيفيها في أثناء قيامها برحلة مدرسية إلــى إنكلترة قبــل الحــرب يظنون أنها كاثوليكية،وهذا يوحي بأنها قد تكون ألمانيــة الجنــسية أو نمــساوية، وهنالك تلميح إلى أنها قادمة من الراينلاند. ولا بدَّ أن تكون لاجئةٌ ألمانيــةٌ تتمتّــع بالحرية في إنكلترة في أثناء الحرب يهوديةً، ولكن لاركن يحرص على عدم ذكــر هذه الصفة. وتستقصي بنية الرواية من حيث الشكل حياة كاثرن في يوم واحد مــن أيام الشتاء مع استعادة الزيارة التي قامت بها قبــل الحــرب لــصديقها الإنكليزي بالمراسلة روبن فَنِل عن طريق التذكّر مطوّلاً. ويلمح لاركن إلى أن آل فَنِل الــذي

---

[ضض] *A Girl in Winter*

[طط] *Jill*

ينتمون إلى الطبقة الوسطى العليا قد أزعجهم أن يكتشفوا أن ضيفتهم يهودية على الرغم من أنهم ليسوا متدينين. ويعمل خطيب أخت روبن، وهو من النمط الآري الذي له "عينان زرقاوان باردتان" كل ما بوسعه لتجاهلها، ويستثير ردّها المتسرّع على قول أحدهم بأنها "مثل فرد من أفراد العائلة" العداء الكامن للسامية في نفس روبن:

قالت كاثرن دون تركيز:"سيكون ذلك أمرًا مسليًا. ألا تعتقدون أن العائلات التي لها جانب أجنبي هي عائلات تثير الاهتمام ؟ إنها تصبح أقوى. هذا الفرع منها يدعم ذاك".

فقال وكأن الأمر لا يعنيه:"هذا ما يعتقده اليهود، أليس كذلك ؟"(٣٨).

وهذه هي المرّة الوحيدة التي يرد فيها ذكر "اليهود".

ويمثل روبن فنِل الذي يظن أنه ماضٍ ليحتل موقعًا في السلك الدبلوماسي شخصية البريطاني الشابّ الذي يسيطر على مشاعره تمامًا، وتسخر منه أخته جين للدقّة المتناهية التي خطّط بها مسار مستقبله بحيث يتزوّج في سنّ الثلاثين ويحصل على وسام من الملك. أما كاثرن فتقول إنه "حيّرها في البداية لأنه كان إنكليزيًا جدًّا – أما إلى أي حدًّ فإنها لم تكن تعرف إلى أن التقت بمزيد من الإنكليز، ثمّ وجدته مملاً عندما اعتادت عليه " (١٨٠). لكن روبن ليس هو ما يبدو عليه. وعندما يزور كاثرن بعد خمس سنوات فإنها تجده جنديًا عاديًا تغيَّب عن وحدته دون عذر. وهو على وشك أن يرسل إلى مكانٍ ما فيما وراء البحار، وقد تحوّل إلى سكّير جلف يشبه چارلز سترنگم في رواية پاول **موسيقى الزمن**، ولكن دون الصفات التي تجعلنا نتعاطف مع سترنگم. وهو لا يحسّ بالصعوبات التي تواجهها كاثرن أو بكونها قد اضطرت إلى ترك موطنها، وهذا ما يترك فيها أثرًا يفوق الأثر الذي يتركه اضطراره هو إلى ترك بلده للخدمة في بلد آخر. وعندما زارت كاثرن آل فنِل

للمرة الأولى فإنها اعتقدت أنها كانت "تنتقل إلى عالم ربما كان رقصة ريفية" (٢١٦)، ولكن لطف روبن الإنكليزي كان خادعًا على نحو قاسٍ. فحلّت الحقيقة البائسة محل الأوهام التي ملأت خيال الفتاة الزائرة في الصيف. وهكذا نجد أن رواية لاركن تختلف اختلافًا تامًا عن الشعور الرسمي بالراحة والاعتداد بالنفس بعد الحرب العالمية الثانية.

لا يقال لنا صراحة إن روبن فَنِل مُعادٍ للسامية، أما أنيتا رَتَر، أعز صديقات بطلة رواية ميرا سيال **أنيتا وأنا**[ظظ] (١٩٦٦)، فهي فتاة لم تبلغ العشرين بعد، تنتمي إلى الطبقة العاملة، وتصبح واحدة من غُلاة العنصريين ضدّ الباكستانيين. وتصوّر الرواية في الوقت نفسه العداء والاستياء الطبقيين على أنهما العاملان اللذان يشعلان مشاعر العداء العرقية. فقد قرّر والدا مينا كومار السكن في بيت بني على منحدر في تولنگتن، وهي قريةٌ تقع في منطقة كان يعمل سكّانها في مناجم الفحم؛ لأن هذا هو كل ما كانوا قادرين عليه عندما هاجروا للمرة الأولى إلى إنكلترة بحثًا عما تدعوه مينا "بالذهب الموعود تحت قذارة الكلاب في الشوارع"[٣٩]. لكن من الواضح أن آل كومار متّجهون إلى أن يكونوا من الطبقة الوسطى: إذ يعمل أبو مينا في مكتب، وتعمل أمها معلمة أطفال، بينما تنجح مينا نفسها مع مرور الوقت في الامتحان العام الذي يؤهلها للدخول في المدرسة الثانوية. والرواية هي سيرة ذاتية تروي حياة مينا في السنوات السابقة للمراهقة عندما تكون تلميذة في مدرسة القرية (التي تجرفها جرّافات مالك الأرض فيما بعد) وتعيش في مجتمع يبدو لها – عندما تستعيد صورته في المستقبل – مجتمعًا مثاليًا مغلقًا خاصًا بالطبقة العاملة. وتولنگتن، "هذه القرية المنسية الواقعة في أرض مجهولة تقع بين مدينة صغيرة ذات عشرة دكاكين وبين مصانع تمتدّ في كل مكن دونما حدٍّ يحدّها" (١٣٥) تمرّ

---

ظظ *Anita and Me*

في مرحلة من التغيّر. فالرجال معظمهم عاطلون عن العمل، بينما لا يوظف المعمل الهندسي المحلي النساء. ولا تكون تولنگتن في البداية سوى قرية ريفية تذكّر أم مينا بالهند، ولكنها تغدو في نهاية الرواية جزءًا من إنكلترة الجديدة التي يتنبأ بها بريستلي، فيها مشروعات سكنية ومراهقون يشعرون بالملل ومتجر كبير، وشارع رئيس للسيارات.

أما مينا التي تقف ما بين أبويها الصاعدين اجتماعيًا وبين جيرانهما من الطبقة العاملة، فهي مخلوق هجين: فهي تبلغ من سلاطة اللسان والرعونة والخشونة حدًا يبعدها عن أن تكون هندية حقيقية، وهي هندية إلى درجة تجعلها غير مؤهلة لأن تكون فتاة عادية من فتيات تولنگتن (١٤٩ – ١٥٠). ولا يسمح لها والدها باستعمال اللهجة الدارجة في تولنگتن. تقول لها أمها:"عجز الإنكليز أنفسهم عن التحدث بالإنكليزية لا يعني أن بإمكانك التكلّم مثل أبناء الشوارع. عليك أن تأخذي أفضل ما في ثقافتهم لا أسوأ ما فيها (٥٣). وبما أنها فتاة "مغرورة" سليطة فإنها تنجذب إلى أنيتا، الفتاة الجذابة التي تكبرها سنًا والتي تقع فيما بعد في غرام سام لوبرِج زعيم عصابة من حليقي الرؤوس. لكن كلاً من أنيتا وسام شابان محرومان أسيئت معاملتهما، بينما والدا مينا المحبّان لها والداعمان لها في المصاعب التي تواجهها يجعلانها تدرك "أن ثمة زاوية من حياتها لن تكون جزءًا من إنكلترة أبدًا" (١١٢). وعندما يكرر سام الشعار العنصري السياسي الشهير الذي شاع في عقد الستينيات – "إن كنت تريد جارًا زنجيًا فصوّت لحزب العمال" (٢٧٣) ويضرب رجل أعمال آسيويًا فإنه يكسب كراهية مينا واحتقارها. ولكن علاقتها بتولنگتن لا يمكن أن تكون علاقة عداء خالص؛ لأنها تكتشف أن تولنگتن هي جزء من تاريخ إنكلترة الإمبريالي مثل عائلتها. إذ يخاطب جار أبيض جدة مينا باللغة البنجابية فجأة، بينما يتبيّن أن آخر مالك لمنجم الفحم في المدينة، الذي اشتهر عنه اعتكافه في المدة الأخيرة، هو من السيخ مثل عائلتها هي. وينتهي الأمر بمينا

نهاية غير محتملة تتصالح فيها مع سام الذي يعطيها القبلة الأولى ويعتذر عن عدائه لها بقوله إنها نتيجة لاختلاف طبقتيهما وليست نتيجة للعنصرية. يقول:"كنت دائمًا أفضل فتاة في تولنگتن... ولكنك ما كنت لتنظري نحوي. أنت ذاهبة، أليس كذلك ؟ يمكنك أن تنتقلي إلى مكان آخر. لماذا ؟ لماذا لا أستطيع أنا ؟" (٣١٤). أما سام وأنيتا فلا يتمكّنان من التطور ليصبحا أفضل مما هما عليه؛ ولذا فلا بدّ لهما من البقاء في تولنگتن، بينما تستعد مينا هي وعائلتها ليحتلا "مكانهما التالي في دورة حياتنا الإنگليزية" (٣٢٧) – أي للسكن في بيت في الضواحي قريب من المدرسة الثانوية؛ حيث يوجد الكثير من الجيران الهنود. ويمكننا القول إن رواية **أنيتا وأنا هي** – على غرار رواية زانگوِل – قصة رومانس عاطفية عن مشكلات النكلزة وترك الحي البائس. ولكن الحي البائس الذي تتركه مينا، "ذلك العالم الصغير الحميم الذي يعجّ بالحياة" (٢٥٠) والذي تذكره بمثل ذلك الوضوح، هو حيّ الطبقة العاملة الريفية البيضاء التي تكافح من أجل قوتها اليومي.

## ڤ. س. نايپول: صيف هنديعع

بقول جورج پوندريڤو، الذي تُروى رواية ولْز **تونو بنگي** على لسانه، إن وضع الريف الإنگليزي يشبه "بواكير يومٍ من أيام تشرين الأول / أكتوبر يكون الجوّ فيه جميلاً": "تمتدُّ إليه يد التغيير دون أن يراها أو يشعر بها أحد؛ ترتاح لبعض الوقت دون رغبة كاملة قبل أن تمسك به وتنهيه إلى الأبد". ويُرينا فيما بعد في الرواية قسًّا قرويًا وقد أدرك فجأة أن "عالمه كلّه مكشوفٌ عاجزٌ عن الدفاع عن نفسه، مهزومٌ مستسلم، كُتب عليه أن يتغير من الجذور إلى الفروع، حجمًا وشكلاً"(٤٠). غير أن ريف ولْز بطيء الإحساس بما يحيق به من تغيير. وهذا

---

عع Indian summer: عبارة تدلُّ على فترة من السعادة أو النجاح في أواخر العمر.

الركود الذي يطول طولاً مصطنعًا نجده أيضًا في كتابات القرن كلِّه. ففي رواية **لغز الوصول** للكاتب ف. س. نايبول تحدث الأحداث في ضيعة أصابها الهرم في مقاطعة ولتشر وليس لها مستقبل، كما يدرك الراوي بوضوح تام. والبيت الريفي الجميل الذي مَوَّلَهُ ثراء الإمبراطورية، هو من صنع حركة الفنون والحِرَف ويعود تاريخه إلى العهد الذي صوَّره الروائيون الإدْوَرديون من أمثال ولْز وگولزويرذي على أنه فترة الكهولة السعيدة الأخيرة للنظام الريفي القديم.

يقول لنا راوي "**الرجال المزّيفون**" إنه حلم يومًا بقضاء بقية عمره في مزرعة مهجورة أنشأها المستعمرون ليكتب التاريخ الذي وضع خطته للإمبريالية الحديثة. ويرى رالف سنغ أن واقع العبودية والاستغلال في هذه الخلفية المكانية سيختفي، وأن كلمة "الزراعة" "ستكتسب دلالاتها الكلاسيكية وتفقد دلالتها على القسوة التي عانت منها الجزيرة" (٤١). ولكن حلمه الرعوي هذا هو من باب تضليل الذات، وهذا ما تقوله عنه رواية "**الرجال المزّيفون**" وتعبّر عنه روايته الكاريبية اللاحقة بعنوان "**الفدائيون**" (١٩٧٥) تعبيرًا أقسى – لأن تاريخ الجزيرة الاستعماري لم تندمل جروحه بعد. ومع ذلك يبدو أن نايبول، مؤلف **لغز الوصول**، قد نجح في أن يعيش حلمًا رعويًّا شبيهًا بالحلم الذي حلمه سنغ[٤١]. واسم القرية الواقعة في مقاطعة ولتشر التي يقيم فيها الراوي هو والدنشو (الذي يذكّرنا بوالْدِن لثورو)، وهو لمسة رعوية واضحة. لكن إحدى الصعوبات التي تواجهنا عندما ندعو رواية **لغز الوصول** رواية رعوية أن محتواها شديد الاعتماد على السيرة الذاتية. وشكل الرواية يذكّرنا بمثال أقدم من المذكّرات الأدبية التي اتخذت الشكل الروائي، وهو كتاب **الأوراق الخاصة لهنري رايكروفت** ؏؏ (١٩٠٣) لجورج گسنغ – وكان العنوان الأصلي هو "مؤلِّف أخلد للراحة"ـفـف– ولكن نايبول على عكس

؏؏ *The Private Papers of Henry Ryecroft*
ـفـف An Author at Grass

كسنغ عاش فعلاً في المكان الذي يصفه. وقد يكون من باب التحرُّز المبالغ فيه في معظم الوقت ألاّ ندعو الراوي نايپول على الرغم من أن الكتاب سُمِّي رواية على صفحة العنوان.

ينحو نايپول عندما ينتقل إلى بيته في ضيعة في ولتشر إلى أن يقرأ البيئة الطبيعية من حوله قراءة أدبية، فيصف عاملاً متقدِّمًا في السنّ بأنه "شخصية ويردزويرثية"، ويصف الإيقاعات الموسمية للزراعة بأنها "كتاب المواقيت"[ققق] (٢٠). ولكن هذه أحاسيس ساذجة، وسرعان ما تختفي الصبغة الأدبية المفتعلة لما يراه مع تنامي ألفته الفكرية والعاطفية مع ولتشر. لكنَّ الاعتماد على أشكال الرؤية الأدبية يبقى موجودًا على المستوى الأعمق. ففكرة كونراد الخاصة "بالمشاركة السرّية"[ككك] تشكل الأساس الذي تقوم عليه مشاعر الاتصال التي يشعر بها الراوي الوحيد المنعزل مع الجيران الذين يراقبهم بذلك القدر من التركيز المسحور: جاك الذي يحب العناية بحديقته، پتن المسؤول عن العناية بأرض الملعب، و لِسْ وبْرندا الزوجين غير السعيدين، ولا سيّما صاحب الضيعة، وهو آخر ممثِّل جار عليه الزمن لطبقة من الحكام الإمبرياليين.

إن صاحب البيت والمهاجر من إحدى المستعمرات ضدّان، ولكن كلاً منهما هو من خلق الآخر إلى حدٍّ ما، هذا فضلاً عن أن كلاً من نايپول وصاحب البيت يشتغل بالكتابة. فقد كان صاحب البيت قد عُرِف عنه أنه شاعر واعد. لكن بعد أن بلغ الاثنان منتصف عمرهما فإن نايپول يمثل النجاح الفني بينما يمثل صاحب البيت الفشل الفني. ولذلك فإن الأول يجوب العالم مكلَّفًا بأداء مهمّات أدبية

---

[ققق] Book of Hours: كان هذا "الكتاب" يذكر بمواقيت الصلاة ويحتوي على الأدعية والنصوص المناسبة لكل صلاة في العصور الوسطى.

[ككك] الإشارة هنا هي إلى قصة كونراد القصيرة بعنوان *The Secret Sharer* "الشريك السرّي" (أو "الشريك في السرّ").

وصحفية، بينما يبتعد الثاني عن أي نشاط فكري وصلات إنسانية ويندر أن يخرج من قصره. ومن بين الأعمال الأدبية السابقة التي تكون قد أوحت بتصوير نايبول لشخصية صاحب البيت قصيدة ييتس المعنونة "بيوت الأجداد"، وهي عن الأيام الأخيرة لسيطرة بريطانيا على أيرلندة. وفي هذه القصيدة يقارن ييتس (الذي لا تقتبس رواية **لغز الوصول** منه شيئًا) بين "الرجال الذين يتّسمون بالمرارة والعنف" والذين بنوا الضياع الكبيرة وبين أحفادهم الضعفاء الذي يستحقون الاحتقار:

وماذا لو أن الحدائق المعشوشبة والطرق المغطاة بالحصى

حيث يجد المتأمّل المحتذي حذاءه المريح راحته

وتجد الطفولة متعتها لكل حاسة من حواسّها

ولكنها تأخذ منا كلَّ عظمتنا وعنفنا ؟ (٤٢)

كذلك تصبح ضيعة والدنشو المهملة المتقلصة مصدرًا للراوي ولمتعته الحسيّة الطفولية ومكانًا للبعث الخيالي، ولكنها تصبح أيضًا رمزًا للهرم الزاحف بعد انتهاء الحقبة الإمبريالية(٤٣).

ينتقل نايبول فيما هو يتأمل أسرار الضيعة وخلود مالكها للراحة والكسل إلى الهمّ المركزي (غير المصرّح به) للأعمال الرعوية التقليدية، ألا وهو وجود الموت في أركاديا. إذ يبدو أن مالك الضيعة "قد توقفت مسيرته في ما قد يوصف بحالة الكمال" (٢٥٤)، وهذا قد يعتبر معادلاً لما يدعوه نايبول، ناظرًا إلى التاريخ الإنكليزي أطول نظرة ممكنة، "هضبة الضوء التاريخي" (٥٠) التي تمتدّ من عهد السكسون إلى الوقت الحاضر. والفكرة القائلة إن عصرًا مظلمًا إنكليزيًا هو على وشك الحلول تتخلّل البيئة الريفية للرواية، لأن والدنشو قريبة من إيمزبري، وقد "كانت گونڤير، زوجة الملك آرثر، وعشيقة لانسلُت، قد لجأت إلى دير في إيمزبري

عندما اختفت المائدة المستديرة من كاملِت" (٥٠). ولولا ما يجري من تغيُّر – بما في ذلك وجود نايبول المهاجر نفسه في والدنشو – لتحولت والدنشو إلى ملجأ من البربرية المحدقة يبلغ من هدوئها وابتعادها عن صخب الحياة ما يبلغه دير گونڤير.

غير أن المهاجر من وجهة نظر نايبول هو الشخصية العالمية وليس هو الشخص المنعزل الذي يتجوّل في بيته بحذائه المريح. إنه هو "ابن آدم" Everyman، كما نرى في تأملاته الخاصة بلوحة لجورجيو دي چريكو، وهي اللوحة التي تعطي للرواية عنوانها. ففي وقت من الأوقات في الفترة الكلاسيكية يصل مسافر على ظهر سفينة إلى ميناء غير معروف من موانئ البحر الأبيض المتوسط. وينزل هذا المسافر عن ظهر السفينة ويأخذ في السَّير في الشوارع:

ستعطيه المهمة التي جاء من أجلها – أعمال عائلية، دراسة، تعرّف إلى عالم الدين – فرصة لبعض اللقاءات والمغامرات. سيدخل في عقر البيوت والمعابد. وسيشعر تدريجيًا بأنه لا يحقق شيئًا. سيفقد إحساسه بأن صاحب الرسالة سيبدأ بالشعور باليقين بأنه ضائع. وسيحل الفزع محل الشعور بأنه يعيش مغامرة.

وفي النهاية يعود المسافر إلى "رصيف الوصول"، ولكن تكون السفينة قد سافرت:"لقد أنهى المسافر عُمْره" (٩٢).

ومن المصادفات أن رمز "لغز الوصول" هذا يذكّرنا بحبكة رواية جورج لامنغ "**المهاجرون**" [لل] (١٩٥٤)، وهي مس أوائل روايات الهجرة إلى بريطانيا من تأليف روائي ترْنِدادي اعتبره نايپول منافسًا متدني المستوى[٤٤]. تبدأ رواية "**المهاجرون**" بسفينة ترسو في ميناء غريب في الجزر الكاريبية الفرنسية. وينزل منها ركابها العابرون (الترانزيت) ويذهبون إلى المدينة، ثم يعودون إلى السفينة

---

[لل] *The Emigrants*

التي تبحر بهم إلى إنكلترة. وينقل تصوير لامنغ لمغامراتهم في لندن إحساسًا قويًّا بغرابة أجزائها الداخلية وبإثارة الخوف والريبة – كالأجزاء الداخلية من فندق للمهاجرين، ومن ورشة عمل، وصالون حلاقة غير مرخص، وبيت إنكليزي يقع في الضاحية، وما إلى ذلك. ويصبح إحساس الشخصيات بالحيرة والضياع حادًا في النهاية. ورمز هذه الحيرة هو دكسن، مرافق الراوي في السفر الذي يصبح شخصًا بلا عمل ولا أمل:

لم أكن مغرمًا بدكسن، ولكنني شعرت بأن مصير دكسن ينتظرني أو ينتظر أي رجل اختار بلدًا دون بلد واهمًا أن البلد الجديد هو امتداد للبلد الذي تركه. ذلك أن من قبيل الكذب أن أنكر أنه ساد على السفينة، لا بل في الفندق، شعور، واعٍ عند البعض أكثر مما هو عند البعض الآخر، بأن إنكلترة لم تكن مكانًا فقط، بل كانت إرثًا. ولربما عبّر بعضنا عن العداء لهذا الإرث، ولكنه كان مع ذلك عداءً لشيء أصبح جزءًا منّا.

ولكن ذلك كله كان قد اقترب من نهايته. كانت إنكلترة عالمًا نتحرك فيه حركة عشوائية، والتقى بعضنا ببعض عن طريق الصدفة. كانت هناك، مثل الطبيعة، تمضي بلا هدف واضح، بعيدًا عنّا(٤٥).

لقد أنقذ الاستقرار في والدنشو نايبول من كابوس الانتقال بحيث أصبحت إنكلترة "تراثًا " له وليس مجرد عالم يتنقّل فيه تنقُّلاً عشوائيًّا. وهناك قرب آخر الرواية مشهد مؤثّر يتلقّى فيه هديةً من جاره الكهل هي عصا يستخدمها للمشي. فيقول: "سوف احتفظ بها ما حييت" (٣٠٣)، وبذلك يتركنا في حيرة بخصوص الشخص الذي سيتركها له هو بدوره. إن **لغز الوصول** هي – فى حد – ذاتها إرث، جزء من إنكلترة خلّفه مهاجر لقرّائه.

لم يكن وصول نايپول إلى ولتشر أمرًا مخططًا له فيما يبدو بل نتيجة للصدفة، سببها فشل خطته لمغادرة إنكلترة نهائيًا[٤٦]. ففي سنة ١٩٦٩ باع نايپول بيته في لندن، ولكنه عاد إلى المدينة بعد عام واحد. ويبدأ راوي **لغز الوصول** بالشعور بالاستقرار في والدنشو عندما يدرك أن كثيرًا من الشخصيات الأخرى في ذلك المكان هي أيضًا شخصيات وافدة لا تجد أية صعوبة في قبوله على أنه واحد منها. وهو يتصوّر أن البيت الريفي - من وجهة نظر خدم الضيعة - هو من مخلّفات زمنٍ مضى هو وثراؤه، "كالبربري الذي اكتشف ڤيلا رومانية قديمة فجأة": كان پتن في الضيعة، مثله مثل آل فلپس، ومثلي، شخصًا يخيِّم بين الآثار، يعيش على ما يجد، سعيدًا بما يدلّ على حياة الماضي" (٢١٢). والإحساس بالتخييم بين الآثار، مثل أشياء كثيرة هنا، يمكن تقصيه في روايات فترة سابقة من روايات القرن العشرين: فلورنس، مثلاً، يبدأ **عشيق الليدي چاترلي** بالشعور بأن "الزلزال قد حدث، ونحن نعيش بين الآثار، وها نحن نبدأ ببناء مساكن صغيرة، بتكوين آمال صغيرة جديدة"[٤٧]. وكان من أبرز آمال لورنس الجديدة (كما رأينا في الفصل الثاني عشر) تجديد الرقة الجنسية، بينما ادّعى سلمان رشدي أن كلمة "الحب" لا ترد في **لغز الوصول**[٤٨]. وما يجده نايپول بدلاً من ذلك هو تحدّي الموت والإحساس بوجود رسالة – وليس الحياة المضاعة التي يعيشها مسافره الرمزي.

عندما يعلم جاك عاشق الجنينة (وهذه صفة تناسبه فيما يبدو) بأنه لن يعمّر طويلاً فإنه يمضي بسيارته إلى حانته المفضّلة ليلة عيد الميلاد ليظهر على الناس للمرة الأخيرة. ويصف الراوي أيضًا شعائر الجنازة الخاصة بأخته في ترِنداد بحيث يوازن القسم الأخير من الرواية، وهو بعنوان "حفل الوداع"، "لغز الوصول". ويسجل الإهداء الذي يتصدّر الكتاب – "ذكرى محبة لأخي شيڤا نايپول" (حيث ترد كلمة "الحب" هنا في الأقل) – خسارة أعمق أثرًا: فقد توفي شيڤا نايپول، وهو روائي وصحفي عاش مثل أخيه الأكبر في إنكلترة وهو في سن الأربعين. فإذا ما

نظرنا إلى الرواية من وجهة النظر الحزينة هذه فقد نقدر تقديرًا أعمق سعادة الراوي الآتية من "نعمة الحياة الثانية هذه في ولتشر، نعمة الطفولة الثانية الأسعد إن صحّ التعبير" (٨٣)، ذلك الميلاد الثاني الذي يبدو أجمل؛ لأنه زائل لا محالة. فوالدنشو بالنسبة إليه هي الوادي السعيد، هي أحد المواقع التقليدية إلى جانب الحديقة والجزيرة، واليوتوبيا والفردوس. و"الفرصة الثانية" التي وجدها هناك هي "معجزة" (٩٦). لقد "ثبتت جذور" نايپول في هذا الريف (بحسب تعبير أحد النقّاد) وفيه انتصر على طريقته"[٤٩].

لكن طريقة نايپول ليست مجرد رحلة لكاتب غريب الأطوار يختلف عن سواه على الرغم من أنه لا يستطيع، وهو مهاجر من الجيل الأول، أن يتكلم مباشرة نيابة عن الكتّاب الشباب الذين ولدوا في بريطانيا. ورواية **لغز الوصول** هي صيغته من جدلية الاندماج وتأكيد الذات والإرث المختلط التي تتحدث عنها الفقرة الآتية من رواية زيدي سمث بعنوان **أسنان بيضاء**** (٢٠٠٠)، وفيها تسجل فتاة بريطانية آسيوية الأصل انبهارها بعائلة بيضاء من لندن تنتمي إلى الطبقة الوسطى، هي آل چالفن:

أرادت أن **تندمج** فيهم إن جاز التعبير. أرادت الحصول على إنگليزيتهم. على چالفنيَّتهم. على **نقاء** هذه الصفة. ولم يخطر على بالها أن آل چالفن كانوا مهاجرين هم أيضًا على طريقتهم (الجيل الثالث عبر ألمانيا وپولندة، وكان اسمهم آنذاك چالفنوڤسكي) أو أنهم قد يكونون محتاجين لها مثلما أنها محتاجة إليهم. كان آل چالفن في نظر آيري أشد إنگليزية من الإنگليز[٥٠].

الهوية الإنگليزية هي في كثير من روايات الهجرة واجهة أمامية أو قناع زائف، وهدف مرغوب بشدة للوافد، ولو أنه هدف مراوغ على الدوام. ومع ذلك

---

*White Teeth* **

فإن من الممكن أن نقول عن راوي **لغز الوصول** وهو يسير عبر طرقات وادي ولتشر بعصا تتوارثها الأجيال، إنه "إنگليزي أكثر من الإنگليز". ذلك أن خلق الهويات الجديدة وتطويل عمر الهويات الأقدم عهدًا، بل ربما الاستيلاء عليها، هو في الصميم من روايات الهجرة. والموضوع الذي يتخلّل تراث الرواية الإنگليزية كلّه ضمنًا – ألا وهو خلق الهوية الوطنية والحفاظ عليها واضمحلالها وتلاقحها مع غيرها– لم يعد في أعمال هؤلاء الكتّاب ضمنيًا فقط، بل وجد فيها من يعبر عنه بمنتهى الصراحة.

# هوامش الفصل الخامس عشر

(1) Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia* (London: Faber, 1990), 3.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(2) انظر

Susheila Nasta, *Home Truths: Fictions of the South Asian Diaspora in Britain* (Basingstoke: Palgrave, 2002), 199.

(3) John Fowles, "On Being English but not British," *Texas Quarterly* 7: 3 (Autumn 1964), 154.

(4) Bruce King, *The Internationalization of English Literature: The Oxford English Literary History*, vol. 13: *1948-2000* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 2.

(5) Hanif Kureishi, "The Rainbow Sign," in *My Beautiful Laundrette and the Rainbow Sign* (London: Faber, 1986), 38.

(6) James Wood, "England," in John Sturrock, ed. *The Oxford Guide to Contemporary Writing* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 140.

(7) J. B. Priestley, *English Journey* (London: Heinemann, 1937). 416.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(٨) قارن

James Procter, *Dwelling Places: Postwar Black British Writing* (Manchester and New York: Manchester University Press, 2003), 175.

(9) J. B. Priestley, *The English* (London: Heinemann, and Haarlem: Gottmer, 1973). 11.

(10) J. B. Priestley, *Margin Released: A Writer's Reminiscences and Reflections* (London: Heinemann, 1962), 91.

(11) Salman Rushdie, *The Satanic Verses* (London: Viking, 1988), 285, 461.

Israel Zangwill, *Children of the Ghetto: A Study of a Peculiar People*, ed. Mari- (12) Jane Rochelson (Detroit: Wayne State University Press, 1998), 66.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(13) Monica Ali, *Brick Lane* (London: Doubleday, 2003), 413.

(١٤) انظر

P. J. Keating, *The Working Classes in Victorian Fiction* (London: Routledge, 1971).

(15) Arthur Morrison, "Preface to the Third Edition" [1897], in *A Child of the Jago*, ed. P. J. Keating (London: MacGibbon & Kee, 1969), 39.

(16) Zangwill, *Children of the Ghetto*, 85.

(17) Mari-Jane Rochelson, "Introduction" to *Children of the Ghetto*, 23-4.

(١٨) انظر المصدر المذكور، ص ٢٧-٢٧.

(١٩) المصدر المذكور، ص ٢٤.

(٢٠) انظر على سبيل المثال

Ian Jack, "It's only a novel…'" *Guardian*. 20 December 2003, Review, 7.

وقد صدر ت الإدانة باسم مجلس الرفاه والتنمية التابع لسلهت الكبرى (Greater Sylhet).

(21) Nasta, *Home Truths*, 63.

(22) V. S. Naipaul, *The Enigma of Arrival: A Novel in Five Sections* (Harmondsworth: Viking, 1987), 130.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(23) Jean Rhys, *Voyage in the Dark* (London: Deutsch, 1967), 31.

(24) Anna Kavan, *I am Lazarus: Short Stories* (London: Cape, 1945), 123, 134, 136.

(٢٥) انظر

Caryl Phillips, ed. *Extravagant Strangers: A Literature of Belonging* (London: Faber, 1998), p. xiv.

(26) C. L. Innes, "Wintering: Making a Home in Britain," in A Robert Lee, ed., *Other Britain, Other British: Contemporary Multicultural Fiction* (London an East Haven. Conn: Pluto, 1995), 25.

(27) V. S. Naipaul, *The Mimic Men* (London: Readers Union, 1968)m 11,

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(28) George Lamming, *The Pleasures of Exile* (London: Joseph, 1960), 24.

(29) Ibid. 45; King, *Internationalization of English Literature*, 42.

(30) Samuel Selvon, *The Lonely Londoners* (London: Longman Drumbeat, 1979), 10.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(31) Nasta, *Home Truths*, 72.

(32) Sam Selvon, *Moses Ascending* (London: Heinemann, 1984), 44.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(33) Sam Selvon, *Moses Migrating* (London: Longman, 1985), 25.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(34) Hanif Kureishi, *The Black Album* (London: Faber, 2000), 124.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(٣٥) انظر على سبيل المثال

Judy Giles and Tim Middleton, eds., *Writing Englishness 1900-1950: An Introductory Sourcebook on National Identity* (London and New York: Routledge, 1995).

(36) Caryl Phillips, *A Distant Shore* (London: Vintage, 2004), 3.
(37) D. H. Lawrence, *The Rainbow* (Harmondsworth: Penguin, 1949), 7.
(38) Philip Larkin, *A Girl in Winter* (London and Boston: Faber, 1975), 158, 160.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(39) Meera Syal, *Anita and Me* (London: Flamingo, 1997), 31.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(40) H. G. Wells, *Tono-Bungay*, ed. Patrick Parrinder (London: Penguin, 2005), 15, 274.

(٤١) انظر على سبيل المثال

Nasta, Home Truths, 120; Timothy F. Weiss, *On the Margins: The Art of Exile in V. S. Naipaul* (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1992), 213.

ويدعو سِلْوِن كجو رواية **لغز الوصول** "أشد تخيُّلات نايبول حدَّة". انظر

Selwyn R. Cudjoe in *V. S. Naipaul: A Materialist Reading* (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1988), 213.

(42) W. Butler Yeats, *Collected Poems* (London: Macmillan, 1950), 225-6.

(٤٣) قارن تقويم سلمان رشدي "للعالم الصغير" الذي تجري فيه أحداث **لغز الوصول**؛ حيث يعتبر أن ذلك تعبير عن "إنهاك الكاتب وانكفائه نحو الموت". انظر

Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991* (London: Granta, 1991), 150.

(٤٤) أيّد بروس كنغ هذا الحكم. انظر

Bruce King, *The Internationalization of English Literature*, 47.

(45) George Lamming, *The Emigrants* (London and New York:: Allison & Busby, 1980), 228-9.
(46) Landeg White, *V. S. Naipaul: A Critical Introduction* (London and Basingstoke: Macmillan, 1975), 189.
(47) D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* (Harmondsworth: Penguin, 1960), 5.
(48) Rushdie, *Imaginary Homelands*, 151.
(49) Bruce King, *V. S. Naipaul* (Basingstoke and London: Macmillan, 1993), 148.
(50) Zadie Smith, *White Teeth* (London: Penguin, 2001), 328.

# الخاتمة

## في الهوية الإنكليزية ورواية القرن الحادي والعشرين

كانت رواية **الكفّارة**[أ] التي كتبها إيَن مَكوَن من بين الروايات القليلة التي وصلت إلى المرحلة الأخيرة في المنافسة للفوز بجائزة بُكَر[ب] السنوية في سنة ٢٠٠١. وقد بدأها الكاتب بكلمات تصديرية من جين أوستن ("تذكّر أنّنا إنكليز...") وبحادثة طويلة تصور حفلةً في بيت ريفي في عقد الثلاثينات. والقصة تروي أحداث طفولة روائي إنكليزي وشبابه هو من جيلٍ يسبق جيل مَكوَن. وتمضي **الكفّارة** لتصوّر الانسحاب من دنكرك في سنة ١٩٤٠ ووصول المصابين في إلى مستشفى القدّيس تومَسْ. والأحداث التي ترويها الرواية تحدث كلها قبل مولد مَكوَن نفسه في سنة ١٩٤٨ – باستثناء قسم ختامي عنوانه "لندن، ١٩٩٩"(١). ولم يجد النقاد شيئًا خارقًا للعادة في هذا القدْر من الاعتماد على الذاكرة. ذلك أن محاولات إعادة النظر في التاريخ تكرَّرت كثيرًا في روايات أواخر القرن العشرين الإنكليزية بحيث لم تصنَّف **الكفّارة** من بين الروايات التاريخية.

وإذا ما استثنينا بعض الغرباء الذين يلتقي بهم الجنود البريطانيون قرب دنكرك دون أن يفهموهم فإننا سنجد أن كلَّ شخصيات مَكوَن من الإنكليز. وقد نُشرت **الكفّارة** في وقتٍ شاعت فيه الروايات التي تضم كلمات مثل "إنكلترة" و"إنكليزي" في عناوينها. وقد انصبَّ اهتمام مَكوَن على الصراع الطبقي في مجتمع البيت الريفي، وعلى التعارض الموجود بين عادات الطبقة العليا والمؤسسات التي تقوم على الضبط المؤسسي كالجيش والمستشفى. ووَضَعت الروايةُ دنكرك وما

---

أ *Atonement*

ب Booker Prize

أعقبها من نتائج في زمن أزمة قومية تمكّنت غالبية الشخصيات من تجاوزها. ومن الأمثلة القليلة التي تقرّ رواية **الكفّارة** فيها بحدوث تغيّرات اجتماعية كبيرة بعد تلك الحادثة، المعلومةُ البسيطة التي تقول دون تعليق إن البيت الريفي الذي ورد ذكره في القسم الأول قد تحوّل إلى فندق. ونحسب أن هذا الفندق سيستخدِم من بين موظفيه أفرادًا من المهاجرين الذين هاجروا للتوّ إلى بريطانيا، ولكن لم يكن هذا الجانب واحدًا من هموم الكاتب.

قال مَكوَن في معرض رثائه للروائي الأمريكي سول بِلُو في سنة ٢٠٠٥: "نحن في بريطانيا لم نعد قادرين على الكتابة عبر الفروق الطبقية الجلية ولا الخفية – أو قل إننا لا نستطيع أن نفعل ذلك برشاقة دون أن يبدو علينا التمحُّل أو التفكّه"[٢]. ولا يقل عن ذلك صدقًا أن أشهر الروايات الإنكليزية في نصف القرن السابق لنشر رواية **الكفّارة** أخذت تتجه إلى الداخل. وأخذت تعود إلى عهود سابقة من تراث الرواية ومن التاريخ القومي. فقد أحاط ما أخذ يعرف بالروايات التي تنظر في التاريخ وفي فن السَّرد قصصَ الرومانس التاريخية بتعليقات تتناول طبيعة الرواية والتاريخ، وذلك بأسلوب المحاكاة الساخرة في العادة. والموكب التاريخي الذي يحتل مركز رواية فِرجنيا وُلْف **بين الفصلين** هو من أوائل ما كتب في هذا الاتجاه، الذي شكّل أساس الروايتين الرائجتين لجون فولز في الميلودراما الفكتورية التي كتبها بعنوان **امرأة الملازم الفرنسي**[ت] (١٩٦٩) ولغْرَيَم سوِفْت في قصة الأجيال المسمّاة بـ **الأرض السبخة** [ث](١٩٨٣). ولكن ليس من الضروري أن توضع أحداث الرواية في الماضي لكي تكون رواية تستعيد مزاج الماضي. فكثير من القصص التي تروي أحداث الحياة المعاصرة تعيد تقديم بيئة الرواية الإنكليزية

---

ت *The French Lieutenant's Woman*

ث *Waterland*

المألوفة، كالبيت الريفي، أو تكرّر بنية الحبكة في الروايات الإنكليزية الكلاسيكية، أو تشير صراحةً إلى عهود سابقة من التراث الروائي.

يكتب الروائيون من أمثال فولز ومَكِوَن وسْوِفْت ما أخذ يعرف "بالرواية الأدبية" في مقابل الروايات الشعبية وقصص الرومانس. وتجعل مبيعات الروايات المطبوعة بغلاف ورقي، وتحويلها إلى أفلام سينمائية أو تلفزيونية أو إذاعية، وتمديد فترات حقوق الطبع – كل هذه الأمور تجعل من تسويق الروايات الأدبية الناجحة أمرًا لا تقل عوائده الماديّة عمّا كانت عليه في أي وقت مضى. وكثيرًا ما حصل مؤلفو الروايات الأدبية على تعليم أدبي، ويبدأ عدد لا يستهان به منهم حياتهم العملية في تعليم الأدب أو الكتابة الإبداعية أو يتحوّلون إلى هذه المهنة فيما بعد. وهناك أعداد متزايدة من قرّائهم درست الأدب أو موضوعات أخرى من موضوعات الدراسات الإنسانية. ولذا فإننا لا ندهش عندما نستمع إلى الادعاءات القائلة إن البيئة الأدبية و"وطأة الماضي" قد خنقت القدرة على الإبداع في مجال الرواية؛ وقد تناولت الكاتبة الروائية أ. س. بايَتْ، وهي ناقدة حصيفة للمشهد المعاصر، علاقة كتاب الرواية الإنكليز غير المريحة مع التراث في مقالتها المعنونة بـ "الناس في البيوت الورقية" (١٩٧٩)، انتهت إلى نصيحة تقول:"إذا أردت أن تكون كاتبًا جيدًا، بغضّ النظر عن الشكل الذي تختاره، فعليك أن تتمتّع بقدر أكبر من الفضول والجشعِ البدائيين فيما يتعلّق بأمور غير الأدب"[٣]. ولكن صفة "الأدبية" صفة يصعب تجنبها. ومن أمثلة ذلك حياة كنگزلي أيمِسْ الأدبية التي حقّق أول نجاح فيها برواية **جِم المحظوظ**[ع] (١٩٥٤)، وهي كوميديا تحدث أحداثها في حرمٍ جامعي بطلها محاضرٌ متمرّدٌ في تاريخ العصور الوسطى.

---

[ع] *Lucky Jim*

كان الموقف المعلن لأيمسْ مناهضًا للحياة الأكاديمية ومعاديًّا لما دعاه بالنزعة الأدبية التي تُطلّب لذاتها. وقد كتب هذا المدافع عن القصص العلمية وغيرها من الأشكال الشعبية في مقدمته لكتاب **العصر الذهبي للقصص العلمية**ح (١٩٨١) ما يلي:

النزعة الأدبية التي تُطلّب لذاتها تعني أن رغبتك لم تعد تنحصر في أن تروي قصتَك روايةً مؤثرة بقدر ما نستطيع، بل تتضمن فعل ما قد قرَّر الآخرون أن عليك أن تفعله. والعلاقة الوثيقة المعقّدة بين الروائيين والأكاديميين تعني أن الروائيين يكتبون للأكاديميين وليس لشيء مبتذل كالمعجبين... أي إن العلاقة بين الكاتب والقرّاء فيها خلل(٤).

وقد عمل أيمسْ مدرِّسًا لسنواتٍ عديدةٍ في الكلية الجامعية بسْوانزي ثم في جامعة كيمبرج قبل أن يصبح روائيًّا ناجحًا. وكان فلب لارْكن، الشاعر والروائي السابق، الذي عمل قيِّمَ مكتبة جامعة هَلّ، من أقرب أصدقائه إليه. ويرفض أيمسْ وجود علاقة وثيقة معقّدة بين الروائي والأكاديميين؛ إذ يرى أنهم بمثابة الطفيليات التي تعيش على ما يبدعه الفنان. غير أن رواياته مشبعة بما سبق إنتاجه من أدب، وتتصف بعض شخصياته بالشغف بالقراءة. فرواية **خذ فتاة مثلك**خ (١٩٦٠)، وهي أشدّ رواياته المبكّرة طموحًا، هي إعادةُ كتابةٍ واعيةٌ لرواية الإيقاع بالمرأة التي ترتبط باسم رچردسن. فالبطلة جِني بَنْ معلّمة مدرسة؛ وزير النساء پاترك ستاندش محاضر في كلية. وتُدافع جِني عن نفسها ضد محاولة پاترك الأولى للإيقاع بها بقولها:"قرأت عنك في الكتب". وتضعها ثقافتها في صنفٍ يختلف عن البطلة الفكتورية الجاهلة مثل بطلة إليُت هِتي سورِل، ولكنها تفقد بكارتها مع ذلك. وتظهر

---

ح *The Golden Age of Science Fiction*

خ *Take a Girl Like You*

لنا النهاية الكوميدية للرواية كلاً من جني وباترك معًا دون زواج، متّفقين على "أن تلك الأفكار القديمة التي تعلّماها في درس الدين قد تلقّت صفعةً "(٥). وتمثل العلاقة بينهما سلسلة من التعارضات النمطية بين القيم البيوريتانية والقيم الفروسية (الزواج من واحدة مقابل العلاقات المتعددة؛ القيم والعادات الشمالية مقابل القيم والعادات المرتبطة بالجنوب والعاصمة؛ الرزانة المخلصة مقابل التمثيل المخمور، وما إلى ذلك) ولهذا فإن كلاً منهما يجد الآخر جذّابًا لا يقاوم. وهكذا فإن الصراعات الرومانسية المشبوبة التي كنا نجدها في الروايات الإنكليزية قد حلّ محلّها خليطٌ مُسلٍّ عابث.

لم تقتصر الرغبة في إعادة كتابة التراث الإنكليزي على الروائيين الإنكليز الذين يكتبون عن الشخصيات الإنكليزية. فقد صوّر ف. س. نايبول، مثلاً، في روايته "**فدائيون**"[د] (١٩٧٥) صيغة حديثة من هيثكلف الذي يقيم – بعد أن يدرس فن الكتابة ويدرس رواية **مرتفعات وذرنغ** – كميونًا زراعيًا يسمّيه ثْرَشْكْرُس گريـنْج. وآسيا، بطلة رواية "**في عين الشمس**"[ذ] (١٩٩٢) للروائية المولودة في مصر أهداف سويف، هي ابنة أستاذه للأدب الإنكليزي في القاهرة. وعندما تأتي إلى إنكلترة لتكتب رسالتها في جامعة إقليمية شمالية فإنها تنظر إلى نفسها على أنها خليفة بطلات جورج إليُت وشارلُت برونتي. وتتورط في علاقة مع إنكليزي شرّير اسمه جِرَلْد ستون، يدلُّ اسمه (حجر) على وضع قلبه دلالة لا تقل وضوحًا عما قد نجده في ميلودراما فكتورية. وتدرك آسيا، المتزوّجة، أنها خرجت خارج التراث الإنكليزي والتحقت ببطلات تولستوي وفلوبير بمجرّد ممارسة الجنس مع جِرَلْد – ولكنها لا تستطيع التخلّص من الإرث الذي خلّفته ماگي تلفَر ودوروثيا بْروك. وبما أنها تجد نفسها متورطة في الزّنى فإنها تقول لنفسها: "ها أنتِ قد لحقتِ بآنا وإما

---

[د] *Guerrillas*
[ذ] *In the Eye of the Sun*

وانفصلتِ عن دوروثيا وماگي إلى الأبد. لكنَّ دوروثيا كانت ستتفهّم – أليس كذلك؟ " ليست رواية **في عين الشمس** رواية هجرة؛ لأن آسيا تعود بعد حصولها على الدكتوراه إلى مصر لتعلمّ الأدب لجيل جديد من الطلبة، بمن فيهم بعض الأصوليين الذي يقولون إن هدفهم هو تعلم "لغة الأعداء"(٦). وتشمل قصة سويف فترة التخلّص من الاستعمار في الشرق الأوسط، بما في ذلك فترة حكم عبد الناصر، وغزو السويس، وفترة الازدهار النفطي، والحروب العربية الإسرائيلية. وكانت أمّ آسيا قد اختارت دراسة الأدب الإنگليزي عندما شاهدت المتطوّعات الإنگليزيات وهن يَسُقْن اللوريّات لصالح الجيش البريطاني في القاهرة في أثناء الحرب العالمية الثانية. وقد كانت تلك مرحلة تاريخية مضت، ونحسب أن ذلك ينطبق على فترة ما بعد الاستعمار التي جعلت الابنة تحبُّ الرواية الإنگليزية حبًّا عميقًا بحيث تتماهى مع بعض بطلاتها.

كذلك قد لا تكون الصبغة الأدبية للروايات الإنگليزية التي كتبت مؤخّرًا سوى مرحلة عابرة. وهذه الظاهرة ترتبط عند كثير من الكتّاب والنقاد بما بعد الحداثة، وهي أسلوب عالمي أثَّر في الفنون كلها، وهي ظاهرة هيمنت على النظرية الأدبية والنقد منذ أول السبعينيات فصاعدًا. ولكن مع أن ما بعد الحداثة تقوم على ارتداد إشاراتها إلى ذاتها، وهي مظهر دائم من مظاهر الأشكال الأدبية، فإن الرواية الإنگليزية تأثّرت بظروف محلية محدَّدة بعد أن مرّت الاتجاهات السياسية الوطنية والاقتصاد القومي بتغيرات عميقة مستمرة. فقد تدهور الأساس الزراعي والصناعي، وتنامت أهمية التراث والسياحة، وبدا أن فن الرواية يقوّي العودة إلى صورة قومية تنظر إلى الخلف. **فالكفّارة** التي تعود إلى البيت الإنگليزي الريفي وأحداث أيار في سنة ١٩٤٠، مثلاً، تتعاطف إلى حدّ ما مع وصف پاترك رايْت "للتراث القومي" بأنه "استخلاص التاريخ – استخلاص فكرة المغزى والإمكان التاريخيين – من الحياة اليومية التي ينظر إليها باحتقار، وعرضها في

مواقف أو أحداث أو صور ومفاهيم تنال القبول مسبقًا "(٧). غير أن الروائيين قادرون على نقد صناعة التراث نقدًا ساخرًا مثلما يفعل جولْيَنْ بارنْز في رواية **إنگلترة، إنگلترة**ز (١٩٩٨)؛ حيث يشتري رجل أعمال جزيرة وايْتح ويحولها إلى "إنگلترة"، أي إلى مُتَنَزَّه ناجح جدًّا تعرض فيه بعض المشاهد التي تصوّر موضوعات بعينها، بينما تترك الأجزاء الأخرى من البلد (وهو هنا يسمّى أَلْبَيُن) ليعمَّ فيه الخراب. لكنّ النقد الساخر الذي جاء به بارنْز غير معقول من الناحية الاقتصادية (كما حصل، مثلاً، في الكارثة المالية التي لحقت بلندن جرّاء القبَّة الألفية التي كثر الحديث عنها في سنة ٢٠٠٠)؛ ولذا فإن روايته قد تستدعي الإهمال على أنها مجرَّد وهم وخيال. ولكن الرواية الإنگليزية في خطر من أن تنتهي، في بحثها الدؤوب عن الهوية الإنگليزية، بإخلاء إنگلترة روحيًّا من الحياة الإنگليزية اليومية العاديّة، وهذا أمر كان بارنْز يدركه تمام الإدراك.

وقد حددت أ. س. بايَتْ في مقالات أحدث عهدًا مسارًا رئيسًا ثانيًا للرواية الإنگليزية الحديثة، وهو مسار له مطامح ميتافيزيقية يستمد مادته من كامل التاريخ والجغرافية الإنسانيين، وذلك في حكايات كثيرًا ما تتخصص "بحيل الوعي والأحلام والأوهام". ولذا فإن المؤلفين هم ناسجو حكايات fabulists، وأعمالهم هي "حكايات أوروبية منسوجة" (٨) fables لم تعد تركز على النظام الطبقي الإنگليزي أو على اضمحلال الإمبراطورية البريطانية. والروايات التي تستشهد بها بيات كثيرًا ما تكون ذات طابع تاريخي تضم بيئاتها إيطاليا في العصور الوسطى، والقاهرة في القرن ا لخامس عشر، وألمانيا في القرن الثامن عشر، وغير ذلك من الأمكنة. وهي روايات "أوروبية" من حيث إنها تعكس أثر الكتاب الأوروبيين من أمثال إتالو كالڤينو وألبير كامو، وإيساك دِنِسِن وگنتر گراس وميلان كنديرا، وسواهم. ولكن

---

ز *England, England*

ح Isle of Wight

كان على بايَت أن تشير إلى تأثير الواقعية السحرية القادمة من أمريكا اللاتينية وإلى ما بعد الحداثة القادمة من الولايات المتحدة.

وما تدعوه بايَت في السياق البريطاني بالحكاية المنسوجة fable أو "نسج الحكايات" fabulation قد يكون، أيضًا، من قبيل إحياء قصص الرومانس. فتراث الرومانس الذي يبدي ميلاً للعجيب على حساب اليومي العادي موجود وشديد الحضور في كتابات الروائيين الإنگليز الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية من أمثال وليم گولدنغ وآيرس ميردُك وميوريل سپارك، وفي كتابات دورِس لسنغ المتأخرة. وإذا ما توسعنا في تفسير قصص الرومانس الناجحة الحديثة فإن أكثرها يتناول موضوع الهوية، وأحيانا موضوع الهوية القومية. فروايات وليم گولدنغ الأولى – على سبيل المثال – تضمّ قصتين عن أناسٍ ضائعين، الأولى هي **ملك الذباب**[س] (١٩٥٤) والثانية هي **پنچر مارتن**[ش] (١٩٥٨) – إلى جانب قصة رومانس تتناول فترة تسبق التاريخ المعروف هي **الوارثون** [ص](١٩٥٥). وقد فهمت هذه الروايات من جانب قطاع عريض من القرّاء على أنها حكايات أخلاقية عن الطبيعة البشرية العامة تسهم فيها إنگليزية پنچر مارتن والصِّبْيَة في **ملك الذباب** إسهامًا كبيرًا. والهوية الإنگليزية هنا – وليس بالضرورة في أعمال گولدنغ المتأخرة – هي ظاهرة تنتمي إلى تفكك الإمبراطورية وتعكس تجربة المؤلف في سلاح البحرية الملكي. ولذلك فإنها على تعارض تام مع أعمال ناسجي الحكايات الأوروبيين (بمن فيهم أنجلا كارتر وپنلوپي فِتْسجرَلْد وجانيت ونترسن، فضلاً عن ميردُك وسپارك) الذين قد ينظر إليهم على أنهم يصوّرون هوية قومية تشكّلت بعد انتهاء الإمبراطورية. والكتّاب الأحدث عهدًا يكتبون في سياق انتماء بريطانيا إلى الاتحاد

---

[س] *Lord of the Flies*
[ش] *Pincher Martin*
[ص] *The Inheritors*

الأوروبي، وهو سياق سوف يعني تقليص الهوية القومية بحيث تغدو هوية إقليمية، هذا إذا لم يعن محو الهوية القومية تمامًا.

وقد لا ينظر إلى إحياء قصص الرومانس، ولا سيما ما حصلت عليه قصص الرومانس التاريخية من رواج، إلاّ على أنه وسيلة من وسائل الهروب. وقد قال الناقد جيسُن كولي في مراجعة لمقالات بايت إن "الرجوع إلى التاريخ" يثبت "فقدانًا قويًّا للثقة في الإمكانات التي توفّرها إنكلترة للروائيين، ولا سيما إذا ما انتقلنا خارج العاصمة. ونحن نجد أن من الصعب أن نتذكر حفنة من الروائيين الذين يجيئون بأخبار عاجلة عن وضعنا المعاصر على غرار ما لا بدّ أن دِكِنز كان يفعله". (لكن دِكِنز – على الرغم من كل ما اجتمع له من تجربة صحفية غنية – كان ينظر إليه في زمانه على أنه ناسج حكايات أكثر منه جالب أخبار صادق عن ظروف أيامه). ويعترف كولي بأن إحدى طرق الكتابة عن العالم الحديث "هي الكتابة عن الحاضر من وجهة نظر الماضي بحيث تكون الرواية أقرب إلى الصفحة التي كتب عليها مرتين"(٩). وكانت لأنجلا كارتر من بين الروائيين الحديثين رغبة لازمتها طوال حياتها في أن تعيد كتابة ما تملكه من حكايات شعبية وحكايات جنّيات. ويتبيّن هذا على أوضحه في **الغرفة الدموية**[ض] (١٩٧٩). وتعود رواياتها باستمرار إلى الأمور المعاصرة، ولو أن ذلك يجري بطرق تختلف تمام الاختلاف عن عالم الأخبار الصحفية.

غير أن ما أصاب فيه كولي تمامًا هو حثُّه للروائيين لأن لا يتجاهلوا "الإمكانات التي توفّرها إنكلترة للروائيين" والطبيعة المتغيّرة للهوية الإنكليزية. والأعمال التي أنتجها عدد من الروائيين والمؤرخين ونقاد الأدب المتأخرّين تشير إلى إمكانية التوصّل إلى تعريف أوسع للهوية القومية مما وجد قبل جيلين أو ثلاثة

---

ض *The Bloody Chamber*

في كتابات جورج أورول و ج. ب. بريستلي. فقد أقرّ الروائي والناقد بيتر أكرُويْد – الذي كثيرًا ما اعتبر كاتبًا محافظًا – بأن فورد مادُكس فورد قد سبقه في بعض أفكاره التي جاء بها في كتابه **ألبيُن: أصول الخيال الإنكليزي**ⓐ (٢٠٠٢). ويعرّف أكرُويْد الهوية الإنكليزية بأنها "مبدأ الاستحواذ. وهي تعتمد على الهجرة المستمرة للناس أو الأفكار أو الأساليب من أجل البقاء"(١٠). وهناك أسلوب جديد في كتابة التاريخ يمثّله نورمَن ديڤيز في كتاب **تاريخ الجُزر**ⓑ (١٩٩٩)، وهو عمل يتجاوز عنوانه نفسه أنواع الكتب التي تتناول "إنكلترة" أو"بريطانيا" على الرغم من أنه ينتمي إليها. ولو لخّصنا دراسة ديڤيز تلخيصًا بالغ الإيجاز لقلنا إن موضوعه هو تشكيل المملكة المتحدة التي تضمّ الجزء الأعظم من الجزر التي يشار إليها أحيانًا "بهذه الجزر"، وأوجه الخسارة (وأحيانًا المكاسب) التي تنتج عن انفصال المملكة عن أوروبا. ويرى ديڤيز أن انفصال بريطانيا عن أوروبا لم يكن نتيجة حتمية للجغرافية أو المزاج القومي – بل كان – إلى حدٍّ ما – نتيجة عرضية لحرب مائة العام ولحركة الإصلاح. ذلك أن اتخاذ هنري الثامن للپروتستنتية دينًا للدولة من وجهة نظر ديڤيز "فصل إنكلترة عن المجتمع الثقافي والفكري الذي كانت تنتمي إليه لما يقرب من ألف سنة. واضطرها ذلك إلى التطور في مسارات منعزلة تبتعد عن المركز. ولم يكن أمام الإنكليز من خيار سوى التعبير عن اعتدادهم بعزلتهم واختلافهم عن بقية الأمم"(١١). ويبدو أن ديڤيز يؤمن بأن الانقطاع عن أوروبا انتهى تقريبًا مع بقاء العداء الشعبي للاتحاد الأوروبي آخر مرحلة من مراحل التعبير عن الفخار القومي الذي انتهى زمنه.

يقف ديڤيز موقفًا مناهضًا تمامًا للعنجهية الإمبريالية السابقة في بريطانيا، ولكن كتاب **الجُزُر** لا يرقى من بعض النواحي إلى بعض النظرات النفّاذة التي

---

ⓐ *Albion: The Origins of the English Imagination*

ⓑ *The Isles: A History*

يتضمّنها. إذ ليست إنكلترة في الاقتباس السابق مؤنثة فقط. ولكن الكتاب يصوّر التطوّر القومي على أنه تطوّر فردي يؤدّي إلى بروز ملامح الشخصية القومية: الشخصية المنكفئة على الذات، الغريبة الأطوار، المملوءة بالكبرياء. وعلينا أن نتذكر أن ديفيز قال إن ذلك كان عرضيًا – أي إن هذه الشخصية لم تكن كذلك بطبيعة الحال بل نتيجة لاختيارٍ واعٍ لهوية معيّنة. إن كتاب **الجُزُر** خلافًا لمعظم الدراسات التاريخية السابقة الخاصة بالتاريخ القومي هو، في حقيقته، قصة تغيّر الهويّات وليس قصة تعزيز الشخصية الإنكليزية وتكاملها. وقد عرضتُ في هذا الكتاب فكرة تقول إن الانتقال من "الشخصية" إلى "الهوية" إطارًا للتحليل يعكس ميولاً كانت موجودة منذ زمن طويل في تراث الرواية الإنكليزية، بما في ذلك أعمال روائيين معروفين بالتزامهم بفكرتي الشخصية الروائية والتشخيص الروائي.

فقد أقسمت ڤرجنيا وُلْف – على سبيل المثال – في مقالتها "السيد بَنِت والسيدة بْراون" (١٩٢٤) "أنها لن تتخلى عن السيدة بْراون مطلقًا " لأنها تخيّلتها سيدةً عادية متقدّمةً في السنّ تجلس في عربة من عربات القطار، أي "كأنها الروح التي نعيش بها، كأنها الحياة نفسها"[١٢]. ويبدو أن التزام الكتّاب بالسيدة بْراون هو الذي يمكّنهم من تجاوز الفصل الطبقي الذي رأت ڤرجنيا وُلْف في مقالتها "ابنة أخت الإيرل" (١٩٣٢) أنه يميّز المجتمع الإنكليزي. وترى وُلْف أن الفكرة القائلة إننا "محصورون، منفصلون، منعزلون" تصف حقيقة اجتماعية بنيوية تخلق واقعًا اجتماعيًا متعدّد الأنسجة يستمتع الروائيون بالتحدّث عنه:

نحن محصورون، منفصلون، منعزلون. وما إن ننظر إلى أنفسنا في مرآة من الفضة حتى ندرك أن هذا هو واقع الحال. فالروائي، ولا سيما الروائي الإنكليزي، يعرف أن المجتمع عشٌ من الأقفاص الزجاجية المنفصلة التي يضمُّ كلٌّ منها مجموعة لها عادات وخصائص اجتماعية تميّزها عن غيرها، وهو يستمتع بهذه المعرفة [١٣].

والمثال الذي تعطيه وُلْف على هذه الجماعة أو الجماعات الصغيرة تتضمَّنه عبارتها الفَكِهَة: "بنات إخوة الإيرْلات وأبناء عمومة الجنــرالات" (٢١٦). وهــذا يعني أن فكرتها عن "المجتمع" التي تجعله عشًّا من الصناديق" فكــرة ذات حــدّين؛ لأنها، من ناحية، تعفي الروائي من الالتزام بالكتابة عبر الحدود الفجة التي تحصر الطبقة أو الفئة بحثًا عن "رؤيا التعدُّد" كتلك التي عزاهــا إيَــنْ مَكِــوَن للروايــات الأمريكية التي ظهرت مؤخرًا[١٤]. ويبدو أن وُلْف كانت ترجو وتخشى أن يــدوس تقدّم الديمقراطية كلّ الفروق الاجتماعية الثانوية بحيث تجعل "الروائـــي الإنـكليزي" شخصًا عَفَا عليه الزمن: "فقد يبلغ من ندرة الروايات التي سيكتبها أحفادنــا ومــن رداءتها ما بلغته المسرحيات الشعرية التي نكتبها نحن" (٢١٩).

من الواضح أن مخاوف وُلْف حول المستقبل المباشر للرواية الإنكليزية لــم تكن في محلها. وإشارتها إلى "مرآة فن القصة" تذكّرنا بأن ما نتعرَّف عليــه عنــد النظر في المرآة هو الهوية وليس الشخصية. والهويات التي اختارت إبرازها فـــي مقالتها التي كتبتها سنة ١٩٣٠ كانت في طريقها إلى الاختفاء. ولكن يمكننا القــول إن إحساسها الخاص بالمجتمع الإنكليزي كما تصوّره الرواية لا يزال صائبًا إلى حدٍّ بعيد. فالذي تغيَّر هو محتويات "الصناديق الزجاجية" فحصلنا على "صناديق الهوية" بدلاً من الفروق الطبقية الخفية الموجودة في عالم وُلْف. أي إن هذه الصناديق تضمّ الهويات الثقافية والإثنية والإقليمية، والجنسية للمجتمع الإنكليزي المختلط والمتغير، وهو المجتمع الذي تستعرضه رواية الهجرة استعراضًا يلفت النظر أكثر من غيره. وإنكلترة التي تتناولها روايات كثيرة حديثة العهد هي مكان تتعــدَّد فيــه الهويّــات وليست مكانًا تتشابك فيه أنواع متباينة من الشخصيات. ومع أن كثيرًا من الروايات التي أشار إليها الفصل الخامس عشر هي روايات واقعية في جوهرها عن التجربة المعاصرة، فإن شكلي الرومانس والقصة غير الواقعية قادران، هما أيــضًا، علـــى

تصوير إنكلترة وقد أصبحت فيها صراعات الهوية ومشكلات التعرّف على الـذات جزءًا من النسيج الاجتماعي والثقافي.

وتقدم لنا روايتان حديثتان من تأليف مارينا وارنر هما **النيلة، أو استكشاف المياه**[ع] (١٩٩٢) و **حزمة ليتو**[غ] (٢٠٠١) صيغة جديـدة معدّلـة مـن المجتمـع الإنكليزي حرّفها الخيال نوعًا ما، وتشكّل خلفيّة لقصص خيالية تتناول مسألة الهوية المتّصلة في رواية **النيلة** بالفترتين الاستعمارية وما بعد الاستعماريّة، بينما تتـصل في **حزمة ليتو** بالوضع الدولي للهوية وبالحالات التي لا ينتمي فيها الأفـراد إلـى دول (حيث إن اللاجئين وطالبي اللجوء يعتبرون فاقدين لدول ينتمون إليها). ففـي الرواية الأولى نجد أن اللعبة الإمبريالية الصيفية ليست لعبة الكْرِكت بل "الفلندرز"، بينما تحوّلت إنكلترة ثانية إلى ألبيُن، ويكون أحد أبطال القصة فيها عضوًا في لجنة حكومية في القسم الجديد المسمى قسم الهويات الثقافية. يقول كِمْ مَكي لزملائه فـي اللجنة: "بعضنا مهجّنون، وبعضنا الآخر ليس مهجنًا. وبعض هـؤلاء لا يحبّـون تهجين الشعب"[(١٥)]. وكِمْ هو ابن ليتو، التي هي ابنة بـالتبنّي مـن جـزء مزقتـه الحروب من العالم، وهي، أيضًا، إلهة المهاجرين منذ أقدم العصور، وهي عـضو مطرود من هيئة الآلهة الكلاسيكية الأسطورية. ويربط وصولها إلى شواطئ ألبـيُن بين التاريخ العالمي الشامل والتاريخ المعاصر بالتحديد. والمؤلفة دارسة للأساطير ودارسة فكرية يشير مصطلح "التهجين" عندها إلى الجدل التالي لمرحلة الاستعمار حول التعدُّدية الثقافية والهويات المهجّنة. ولروايتها جانب سياسي من حيـث إنهـا تحتجّ على الدعاية اليمينية والعداء الشعبي للمهاجرين وطالبي اللجوء.

---

[ع] *Indigo, or Mapping the Waters*: **هذه الرواية هي إعادة "رواية" للقصة التي ترويها مسرحية العاصفة لشيكسبير.**

[غ] *The Leto Bundle*

حلّ مفهوم الهوية القومية في أثناء تطوّر الرواية الإنكليزية محـــل مفهـــوم الشخصية القومية، وأصبح التساؤل عن الهوية أصرح صراحة متزايدة. وأصبحت الفكرة القائلة إن الهوية القومية موضوع إشكالي (في أقل تقدير) موضوعًا لكثيـــر من روايات القرن التاسع عشر الكبرى من **نورثانگر آبي** و **جين آير** إلى رواية **كمْ** غير أن المصطلح نفسه لم يكتسب صفة الشيوع إلا في الروايات التي أخذت تظهر مؤخرًا. فالراوي الجمايكي في رواية أندرو سالكي **الهرب إلى رصيف الخريـــف**[ف] (١٩٦٠) يشكو لصديقته الإنگليزية بقوله:"ألا ترين أنني لا أنتمي إلى هذا المكـــان ؟ "... أين يواجه المرء هويته القومية وجهًا لوجه ؟"[١٦]. وقد غدت الفكرة القائلة إن الهوية القومية فكرة إشكالية واسعة الانتشار، إن لم نقل عالمية. ونحن واثقون مـــن أن روايات القرن الحادي والعشرين ستمضي في تشكيل الهوية الإنگليزية وإعـــادة تشكيلها.

---

ف Escape to an Autumn Pavement

# هوامش الخاتمة


(1) Ian McEwan, *Atonement* (London: Cape, 2001), 351-72.
(2) Ian McEwan, " The Master," *Guardian*, 7 April 2005, G2, 2.
(3) A. S. Byatt, "People in Paper Houses: Attitudes to 'Realism' and 'Experiment' in Postwar Fiction," in Malcolm Bradbury and David Palmer, eds., *The Contemporary English Novel* (London: Arnold, 1979), 41.
(4) Kingsley Amis, "Introduction" to *The Golden Age of Science Fiction*, ed. Amis (London: Hutchinson, 1981), 20.
(5) Kingsley Amis, *Take a Girl Like You* (Harmondsworth: Penguin, 1962), 59, 317.
(6) Ahdaf Soueif, *In the Eye of the Sun* (London: Bloomsbury, 1999), 723, 754.
(7) Patrick Wright, *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain* (London: Verso, 1985), 69.
(8) A. S. Byatt, "Parmenides and the Contemporary British Novel," *Literature Matters* 21 (December 1996), 6-8.

وانظر أيضًا

BA. S. Byatt, *On Histories and Stories: Selected Essays* (London: Chatto, 2000), *passim.*
(9) Jason Cowley, "How the Dead Live," review of *Histories and Stories* by A. S. Byatt, *New Statesman* (4 December 2000), 51-2.
(10) Peter Ackroyd, *Albion: The Origins of the English Imagination* (London: Chatto, 2002), 237.

وانظر بخصوص الاتجاه المحافظ لأكرويد

Mette Bollerup Doyle, " 'The Mystical City Universal': Peter Ackroyd's London, " *European English Messenger* 11: 1 (Spring 2002), 29-32.
(11) Norman Davies, *The Isles: A History* (London: Macmillan, 2000), 434.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(12) Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs Brown," in Woolf, *The Captain's Death-Bed and Other Essays* (London: Hogarth, 1950), 111.
(13) Virginia Woolf, "The Niece of the Earl," in Woolf, *The Common Reader*, vol. ii, ed. Andrew McNeillie (London: Vintage, 2003), 215.

وسترد الإحالات اللاحقة إلى صفحات هذا الكتاب في المتن.

(١٤) انظر الهامش ٢ أعلاه.

(15) Marten Warner, *The Leto Bundle* (London: Chatto, 2001), 93.
(16) Andrew Salkey, *Escape to an Autumn Pavement* (London: Four Square, 1966), 41.

# تراجم المؤلّفين

[الأحرف المستحدثة رُتِّبت بحيث تأتي قريبة من شبيهاتها الأصلية جريًا على عادة الألفباء العربية؛ ولذا فإن حرف الـ (پ) يتبع حرف الـ (ب)، وحرف الـ (چ) يتبع حرف الـ (ج)، وحرف الـ (ڤ) يتبع حرف الـ (ف)، وحرف الـ (گ) يتبع حرف الـ (ك). وقد اعتمدتُ في رسم الأسماء على لفظ الأصوات وليس على المقابلات المألوفة للأحرف؛ لأن القيم الصوتية للأحرف الإنگليزية غير ثابتة. "المترجم"]

**إجْويرْث**، مَرايا (١٧٦٧-١٨٤٩) : Maria Edgworth

روائية إنكليزية أيرلندية. ولدت في أوكسفردشر وتلقّت تعليمها في إنگلترة. كتبت *Castle Rackrent* (١٨٠٠)، و *Belinda* (١٨٠٢)، و *Ennui* (١٨٠٩)، و *The Absentee* (١٨١٢)، و *Ormond* (١٨١٧). قضت جانبًا كبيرًا من حياتها في بيت العائلة في إجويرْثستاون، في مقاطعة لونگفرد.

**أدِسُن**، جوزِف (١٦٧٢-١٧١٩) : Joseph Addison

كاتبُ مقالات. شغل منصبًا في حكومة الوگز بصفته عضوًا في البرلمان عن مامْزبري ابتداءً من سنة ١٧١٠. نشر مقالاته المخصَّصة للسير روجر دي كَڤْرلي وأصدقائه في صحيفة **السپكتيتر** (١٧١١-١٣، ١٧١٤) عندما كان الحزب التوري في السلطة.

**آربثنت**، جون ((١٦٦٧-١٧٣٥) : John Arbuthnot

كاتب ساخر اسكتلندي، وطبيب الملكة آن الخاص. شريك بوب وسْــوِفت فـــي نادي الكتّاب. وقد ظهرت سلسلة كتاباته الخاصة بـــ "تاريخ جون بُل" في سنة ١٧١٢.

**إرفنغ**، واشنگتن (١٧٨٣-١٨٥٩) : Washington Irving

كاتب مقالات وقصص قصيرة أمريكي. كتب *The Sketch Book of Geoffrey Crayon* (١٨٢٠)، و *Bracebridge Hall* (١٨٢٢)، وأعمالاً أخرى.

**آرنولد**، ماثيو (١٨٢٢-١٨٨٨) : Matthew Arnold

شاعر، ناقد، تربوي. تضمُّ أعماله كتاب *Culture and Anarchy* (١٨٦٩).

**آستل**، مَيري (١٦٦٦-١٧٣١) : Mary Astell

فيلسوفة وداعية نسوية. أبعد أعمالها أثرًا كتابها *A Serious Proposal to the Ladies* (١٦٩٤)، وفيه تدعو إلى تعليم النساء.

**أكْرويْد**، بيتر (١٩٤٩- ) : Peter Ackroyd

كاتب سيرة، ومؤلف روايات تاريخية. ولد في لندن. من رواياتـــه الكثيـــرة *Hawksmoor* (١٩٨٥) و *Chatterton* (١٩٨٧). ومن كتبـــه غيـــر القصـــصية *London* (٢٠٠٠) و *Albion* (٢٠٠٢).

**إليُت**، جورج (مَيـري آن إڤنز) (١٨١٩–١٨٨٠) : George Eliot (Mary Ann Evans)

روائية، ولدت قرب نـونيتن فـي ووركـشر. مؤلفـة *Scenes of Clerical Life* (١٨٥٨)، و *Adam Bede* (١٨٥٩)، و*The Mill on the Floss* (١٨٦٠)، و *Silas Marner* (١٨٦١)، و *Romola* (١٨٦٣)، و*Felix Holt the Radical* (١٨٦٦)، و*Middlemarch* (١٨٧١ – ٨٧٢)، و*Daniel Deronda* (١٨٧٤ – ١٨٧٦)، و *Impressions of Theophrastus Such* (١٨٧٩). عاشت مع الناقد جـورج هنـري لُـوِس[أ] (١٨١٧–١٨٧٨).

**إنچبولد**، إليزابث (١٧٥٣–١٨٢١) : Elizabeth Incbald

كاتبة روايات ومسرحيات، ولدت في سَفُك، كتبت A Simple Story (١٧٩١)، وNature and Art (١٧٩٦)، ومسرحية Lovers' Vows (١٧٩٨)، وهي مقتبسة عن كوتسِبو.

**أورْوِل**، جورج (إرِك بلَير) (١٩٠٣–١٩٥٠) : George Orwell (Eric Blair)

روائي وكاتب سياسي، ولد في البنغال، وسكن في إنگلترة ابتداءً من سنة ١٩٠٤. مؤلف *Burmese Days* (١٩٣٤)، و *A Clergyman's Daughter* (١٩٣٥)، و *Keep the Aspidistra Flying* (١٩٣٦)، و*Coming Up for Air* (١٩٣٩)، و*Animal Farm* (١٩٤٥)، و*Nineteen Eighty-Four* (١٩٤٩). أما كتاباته غير الروائية فتضمّ *The Road to Wigan Pier* (١٩٣٧)، و *Homage to Catalonia* (١٩٣٧)، و*The Lion and the Unicorn* (١٩٤١).

---

[أ] خارج إطار الزوجية.

**أوستن، جَين** (١٧٧٥-١٨١٧) : Jane Austen

كاتبة روايات، ولدت في هامپشر، وكان أبوها قسًّا من أتباع الكنيسة الأنگليكانية. رواياتها المهمة هي *Sense and Sensibility* (١٨١١)، و *Pride and Prejudice* (١٨١٣)، و *Mansfield Park* (١٨١٤)، و *Emma* (١٨١٦)، و *Northanger Abbey* (١٨١٨)، و *Persuasion* (١٨١٨). وقد بدأت بكتابة رواية بعنوان *Sanditon* في سنة ١٨١٧، ولكنها لم تكملها. وتضم كتاباتها في فترة الصبا *A History of England*.

**أيمِس، كنگزلي** (١٩٢٢-١٩٩٥) : Kingsley Amis

كاتب روايات، ولد في لندن. كَتَبَ روايته الأولى المعنونة بـ *Lucky Jim* (١٩٥٤) بينما كان يعمل محاضرًا في سوانزي.وتضم أعماله التي كتبها فيما بعد *Take a Girl Like You* (١٩٦٠)، و *The Anti-Death League* (١٩٦٦)، و *The Alteration* (١٩٧٦)، و *Russian Hide-and-Seek* (١٩٨٠)، و *The Old Devils* (١٩٨٦) التي حازت على جائزة بُكَر. وقد حصل ابنه مارتن أيمس هو الآخر على سمعة طيبة في كتابة الروايات. (ولد مارتن في سنة ١٩٤٩).

**أينْزويرْث، ولِيَم هارِسن** (١٨٠٥-١٨٨٢) : William Harrison Ainsworth

كاتبُ روايات، ولد في مانچستر. أتبع روايته المعنونة بـ *Rookwood* (١٨٣٤) بروايات تاريخية ورومانسية كثيرة. كان صديقًا لكلٍّ من دكنز وثاكري، وفقد شعبيته في سنواته الأخيرة.

**باجِت، وولتر** (١٨٢٦-١٨٧٧) : Walter Bagehot

مصرفي، وكاتب سياسي، وصحفي. تولّى رئاسة تحرير الـ *Economist* في سنة (١٨٦٠). من كتبه *The English Constitution* (١٨٦٧) و *Physics and Politics* (١٨٧٢). جُمعت مقالاته عن دكنز ومكولي وسُكت في كتاب *Literary Studies* (١٨٧٩).

**بارنْز، جولْيَن** (١٩٤٦- ) : Julian Barnes

كاتب روايات، ولد في لستر ، مؤلّف *Metroland* (١٩٨٠)، و *Flaubert's Parrot* (١٩٨٤)، و *Staring at the Sun* (١٩٨٦)، و *England, England* (١٩٩٨)، وغيرها.

**بالَرْد، جيمز گْرَيَم** (١٩٣٠- ) : James Graham Ballard

كاتب روايات، ولد في شنگهاي، في الصين. يعيش في إنگلترة منذ سنة ١٩٤٦. من رواياته *The Drowned World* (١٩٦٢)، و *Crash* (١٩٧٣)، و *Concrete Island* (١٩٧٤)، و *Empire of the Sun* (١٩٨٤).

**بايَت، أنتونيا سوزَن** (١٩٣٦- ) : Antonia Susan Byatt

روائية وناقدة، ولدت في شفيلد، أخت مارگرت دْرابِل، ومؤلّفة *The Virgin in the Garden* (١٩٧٨) و *Still Life* (١٩٨٦)، و *Possession* (١٩٩٠)، التي فازت بجائزة بُكَر.

**بتَرْفيلْد، هربرت** (١٩٠٠-١٩٧٩) : Herbert Butterfield

مؤرِّخ. وضع كتاب *The Whig Interpretation of History* (١٩٣١) و *The Englishman and His History* (١٩٤٤). مُنح لقب "فارس" في سنة ١٩٦٨.

**برادبَري، مالكُلم** (١٩٣٠-٢٠٠٠) : Malcolm Bradbury

روائي وناقد، ولد في شفيلد. كتب *Eating People Is Wrong* (١٩٥٩)، و *The History Man* (١٩٧٥)، وغيرهما. وتضم كتبه غير الروائية *The Modern British Novel* (١٩٩٣) و *Dangerous Pilgrimages* (١٩٩٤).

**برونتي، إملي** (١٨١٨-١٨٤٨) : Emily Brontë

روائية وشاعرة، أخت شارلُت وآن، ومؤلفة رواية *Wuthering Heights* (١٨٤٧) التي نشرت باسم مستعار هو إلِس بل. رافقت شارلُت إلى بروكسل في سنة ١٨٤٢، ولكنها سرعان ما عادت إلى وطنها وقضت بقية عمرها في هاورث.

**برونتي، آن** (١٨٢٠-١٨٤٩) : Anne Brontë

كاتبة روايات، أخت شارلُت وإملي، ومؤلفة رواية *Agnes Grey* (١٨٤٧) و *The Tenan of Wildfell Hall* (١٨٤٨)، وقد نشرت الروايتان باسم مستعار هو آكتن بل.

**برونتي، شارلُت** (١٨١٦-١٨٥٥) : Charlotte Brontë

كاتبة روايات، أخت إملي وآن، ولدت قرب برادفُرد في يوركشر، وكان أبوها قسًّا إنجيليًّا. انتقلت العائلة في سنة ١٨٢٠ إلى البيت التابع لكنيسة هاورث. درست شارلُت في رو هِد، ثم اشتغلت معلمة هناك، ثم درست الفرنسية واشتغلت بتعليم الإنكليزية في بروكسل (١٨٤٢-١٨٤٣). وقضت بقية عمرها في هاورث. نشرت في أثناء حياتها *Jane Eyre* (١٨٤٧)،و *Shirley* (١٨٤٩) و *Villette* (١٨٥٣) باسم مستعار هو كيورر بل. ونشرت روايتها الأولى بعنوان *The Professor* في سنة ١٨٥٧ بعد وفاتها.

**بزانت، وولتر** (١٨٣٦-١٩٠١) : Walter Besant

كاتب روايات ومؤرخ مدينة لندن،، ولد في پورتسمث. وقد شاركه في كتابة الكثير من رواياته، بما فيها رواية *Ready Money Mortiboy* (١٨٧٢) الكاتب جيمز رايس (١٨٤٤-١٨٨٢). وقد عاونه رايس أيضًا في كتابة سيرة *Sir Richard Whttington* (١٨٨١). وأفضل رواية كتبها منفردًا هي رواية *All Sorts and Conditions of Men* (١٨٨٢). وقد ساعد في إنشاء جمعية الكتّاب في سنة ١٨٨٣، ومُنِحَ لقب فارس في سنة ١٨٩٥.

**بلاكمور، السير رچرد** (١٦٥٤-١٧٢٩) : Sir Richard Blackmore

طبيب وشاعر، مؤلّف *Prince Arthur* (١٦٩٥) و *King Arthur* (١٦٩٧)، وهما ملحمتان فُهِمَتا على أنهما تصوير رمزي للثورة المجيدة وطرد آل ستوَرْت.

**بن، أفرا** (١٦٤٠-١٦٨٩) : Aphra Behn

كاتبة روايات ومسرحيات، ومدافعة متحمّسة عن النظام الملَكي. يلفُّ الفترة المبكِّرة من حياتها شيء من الغموض، ولكن يقال إنها ولدت في كِنْتْ وزارت سورينام. وفي سنة ١٦٦٦ أرسلت إلى أنْتويرپ للتجسس. وكانت من كبار الكتاب للمسرح في لندن بدءًا من سنة ١٦٧٠. أهم رواياتها *Love-Letters Between a Nobleman and his Sister* (١٦٨٤-١٦٨٧)، و *Oroonoko* (١٦٨٨).

**بَنِت، آرنولد** (١٨٦٧-١٩٣١) : Arnold Bennett

كاتب روايات، ولِد في ستافُردشر. من رواياته *A Man from the North* (١٨٩٨)، و *Anna of the Five Towns* (١٩٠٢)، و *The Old Wives' Tale*

(١٩٠٨)، و *Clayhanger* (١٩١٠)، و*Riceyman Steps*، وروايات أخرى عديدة. ومما كتب في النقد الأدبي كتابه *Literary Taste* (١٩٠٩).

**بَنْيَن**، جون (١٦٢٨–١٦٨٨) : John Bunyan

كاتبٌ وواعظٌ منشقٌ على الكنيسة الأنگليكانية، ولد قرب بِدْفُرْد. أدى الخدمة في الجيش النوذجي الجديد (١٦٤٤–١٦٤٦)، وسجن في سنة ١٦٦١ بسبب تهجمه على كنيسة إنگلترة، ولم يُفرج عنه إلا في سنة ١٦٧٢. كتب عددًا من الكتب وهو في سجن بِدْفُرْد، بما في ذلك سيرته الروحية المعنونة بـ *Grace Abounding* (١٦٦٦) و *The Pilgrim's Progress* (١٦٧٨). ومن كتبه الأخرى : *The Life and Death of Mr Badman* (١٦٨٠) و *The Holy War* (١٦٨٢).

**بَيج**، روبرت (١٧٢٨– ١٨٠١) : Robert Bage

كاتب روايات وصاحب مصنع ورق، ولد قرب داربي. اشتهر بروايتيه "اليعقوبيتين" *Man As He Is* (١٧٩٢) و *Hermsprong; or Man As He Is Not* (١٧٩٦).

**بيرجِس**، أنتُني (جون بيرجس ولسن) (١٩١٧–١٩٩٣) : Anthony Burgess (John Burgess Wilson)

روائي وناقد، ولد في مانچستر. كتب ثلاثيته الملاوية المعنونة بـ *The Long Day Wanes*، والمكوَّنة من *Time for a Tiger* (١٩٥٨)، و *The Enemy in the Blanket* (١٩٥٨)، و *Beds in the East* (١٩٥٩) في أثناء عمله مسؤولاً عن التربية والتعليم في الملايو وبروناي. ومن رواياته الكثيرة التي كتبها بعد ذلك *A Clockwork Orange* (١٩٦٢) و *Earthly Powers* (١٩٨١).

**بيرك**، إدمند (١٧٢٩/١٧٣٠-١٧٩٧) : Edmund Burke

سياسي وكاتب إنكليزي أيرلندي، ولد في دبلن. عمل عضوًا في البرلمان منذ سنة ١٧٦٦، وشرح فلسفته السياسية في *Reflections on the Revolution in France* (١٧٩٠) وغيره.

**بيرني**، فرانسس (فاني) (١٧٥٢-١٨٤٠) : Frances (Fanny) Burney

روائية، ولدت في نورفك. كتبت *Evelina* (١٧٧٨)، و *Cecilia* (١٧٨٢)، و *Camilla* (١٧٩٦)، و The Wanderer (١٨١٤). عملت مسؤولة عن أرواب* الملكة شارلت (١٧٨٦-١٧٩١).

**باول**، أنتني (١٩٠٥-٢٠٠٠) : Anthony Powell

روائي، ولد في لندن. مؤلف *Afternoon Men* (١٩٣١)، و *Venusberg* (١٩٣٢)، و *From a View to a Death* (١٩٣٣)، و *Agents and Patients* (١٩٣٦)، والأجزاء الاثني عشر من سلسلة الروايات المعنونة بـ *A Dance to the Music of Time* (١٩٥١-١٩٧٥). وآخر رواياته هي *The Fisher King* (١٩٨٦).

**بريستلي**، جون بوينتن (١٨٩٤-١٩٨٤) : John Boynton Priestley

روائي وكاتب مسرحي، ولد في برادفرد. مؤلف *The Good Companions* (١٩٢٩)، و *Angel Pavement* (١٩٣٠)، و *The Image Makers* (١٩٦٨)، وروايات أخرى. ومن كتاباته غير الروائية *The English Novel* (١٩٢٧)، و *English Journey* (١٩٣٣)، و *The English* (١٩٧٣)، والسيرة الذاتية *Margin Released* (١٩٦٢).

---

* keeper of the robes : الصحيح هو أنها كانت المسؤولة الثانية في هذا المنصب. وقد طلبت أن تعفى منه لأنها لم تكن مرتاحة فيه.

**پوس**، جون كپر (١٨٧٢-١٩٦٣) : John Cowper Powys

روائي، ولد في داربِشَر. مؤلِّف *Wolf Solent* (١٩٢٩)، و *A Glastonbury Romance* (١٩٣٢)، و *Weymouth Sands* (١٩٣٤)، وأعمال كثيرة أخرى.

**پيپس**، ساميُول (١٦٣٣-١٧٠٣) : Samuel Pepys

كاتب يوميات وموظف في الخدمة المدنية. كتب يومياته ما بين سنة ١٦٥٩ وسنة ١٦٦٩، ونشرت للمرة الأولى في سنة ١٨٢٥.

**پيرسي**، تومَس (١٧٢٩-١٨١١) : Thomas Percy

مؤلِّف كتاب *Reliques of Ancient English Poetry* (١٧٦٥). دخل في سلك الكهنوت في سنة ١٧٥١ وأصبح مطرانًا في الكنيسة الأيرلندية في سنة ١٧٨٢.

**پيكك**، تومَس لَف (١٧٨٥-١٨٦٦) : Thomas Love Peacock

روائي وكاتب نقد ساخر، ولد في دورسِت. مؤلِّف *Headlong Hall* (١٨١٥)، و *Melincourt* (١٨١٧)، و *Nightmare Abbey* (١٨١٨)، و *Maid Marian* (١٨٢٢) وأعمال أخرى.

**ترِفلين**، جورج مَكولي (١٨٧٦-١٩٦٢) : George Macaulay

مؤرِّخ. من أعماله *History of England* (١٩٢٦)، و *English Social History* (١٩٤٤).

**ترولوپ، أنتني** (١٨١٥-١٨٨٢) : Anthony Trollope

روائي، ولد في لندن. من أعماله *The Warden* (١٨٥٥)، و *Barchester Towers* (١٨٥٧)، و *Doctor Thorne* (١٨٥٨)، و *Framley Parsonage* (١٨٦١)، و *Phinneas Finn* (١٨٦٩)، و *The Way We Live Now* (١٨٧٤-١٨٧٥)، و *The Prime Minister* (١٨٧٦)، و *Is He Popenjoy?* (١٨٧٨)، وأعمال كثيرة أخرى. كما كتب *An Autobiuography* (١٨٧٥-١٨٧٦).

**تولكين، جون رچرد رووِل** (١٨٩٢=١٩٧٣) : John Richard Reuel Tolkien

كاتب قصص خيالية وعالم في فقه اللغة. مؤلِّف *The Hobbit* (١٩٣٧)، و*Lord of the Rings* (١٩٥٤-١٩٥٥)، وقد نشرت روايته *The Silmarillion* (١٩٧٧) بعد وفاته.

**تيلَر، فلپ مِدوز** (١٨٠٨-١٨٧٦) : Philip Meadows Taylor

ضابط في الجيش وروائي. ولد في لڤربول، وعاش في الهند من سنة ١٨٢٣ إلى سنة ١٨٦٠. مؤلِّف *The Confessions of a Thug* (١٨٣٩).

**ثاكري، ولِيَم ميكپيس** (١٨١١-١٨٦٣) : William Makepeace Thackeray

روائي وكاتب نقد ساخر. ولد في الهند، وعاش في إنكلترة ابتداءً من سنة ١٨١٦. من رواياته *The Tremendous Adventures of Major Gahagan* (١٨٣٨)، و *The Luck of Barry Lyndon* (١٨٤٤)، و *Vanity Fair* (١٨٤٧-١٨٤٨)،

و*Pendennis* (١٨٤٨-١٨٥٠)، و *Rebecca and Rowena* (١٨٥٠)، و *The Esq* *History of Henry Esmond,*(١٨٥٢)، و *The Newcomes* (١٨٥٣-١٨٥٥)، و *The Virginians* (١٨٥٧-١٨٥٩) وأعمال كثيرة أخرى.

**جفريز**، هنري (١٨٤٨-١٨٨٧) : Richard Jeereies

كاتب ريفي وروائي. ولد في ولتشر. كتب *Bevis* (١٨٨٢)، *The Story of My Heart* (١٨٨٣)، و *After London* (١٨٨٣).

**جونسن**، چارلز (اشتهر ما بين سنة ١٧٢٤ وسنة ١٧٣٤) : Charles Johnson

مؤلّف سير المجرمين. وضع *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pirates* (١٧٢٤)، وأعاد في سنة ١٧٣٤ طبع سير قطّاع الطرق التي كان قد نشرها ألكزاندر سمث (انظر تحت اسمه).

**جونسن**، سامْيُول (١٧٠٩-١٧٨٤) : Samuel Johnson

شاعر وناقد ومعجمي وكاتب سِيَر. أهم ما أسهم به في فن القصة *History of Rasselas, Prince of Abyssinia* (١٧٥٩).

**جيمز**، هنري (١٨٤٣-١٩١٦) : Henry James

روائي أمريكي، سكن في إنكلترة ابتداءً من سنة ١٨٧٦، وحصل على الجنسية البريطانية في سنة ١٩١٥. تضم رواياته التي تحصل أحداثها في إنكلترة *The Princess Casmssima* (١٨٨٦)، و *The Tragic Muse* (١٨٩٠)، و *The Spoils of Poynton* (١٨٩٧)، و *The Turn of the Screw* (١٨٩٨).

چزني، جورج تومكِنز (١٨٣٥-١٨٩٥) : George Tomkyns Chesney

جندي، وروائي. كتب The Battle of Dorking (١٨٧١)، ومنح لقب "فارس" في سنة ١٨٩٠.

**چسترتن**، گلبرت كيث (١٨٧٤-١٩٣٦) : Gilbert Keith Chesterton

صحفي سياسي، وروائي، وشاعر، ولد في لندن. من كتبه *The Napoleon of Notting Hill* (١٩٠٤)، و *Charles Dickens* (١٩٠٦)، و *A Short History of England* (١٩١٧).

چسترفيلد، فلپ دورمَر ستانفيلد، الإيرل الرابع (١٦٩٤-١٧٧٣) : Philip Dormer Stanfield, 4th Earl of

سياسيٌ، ومؤلِّفٌ، وراعٍ لجونسن (لبعض الوقت)[ب]. نشرت رسائله إلى ابنه بعد وفاته في سنة ١٧٧٤.

**ذرابل**، مارگرت (١٩٣٩- ) : Margaret Drabble

روائية، ولدت في شفيلد، أخت أنتونيا بايَت، ومؤلِّفة *The Garrick Year* (١٩٦٥)، و *The Needle's Eye* (١٩٧٢)، و*The Ice Age*، و*The Radiant Way* (١٩٨٧) وروايات أخرى. كذلك حرَّرت الطبعة الخامسة من *The Oxford Companion to English Literature* (١٩٨٥).

---

[ب] كان ساميُول جونسن يعمل على وضع معجمه الشهير للغة الإنكليزية، وكان چسترفيلد قد وعد بالمساعدة، ولكنه ماطل فيها إلى أن انتهى جونسن من عمله، فنشر چسترفيلد مراجعة للمعجم أحسَّ جونسن أن المقصود منها هو التلميح للرعاية، فكتب جونسن رسالة شهيرة عبَّر فيها عن شعوره بالخذلان وعن عدم حاجته إلى هذه الرعاية التي فات وقتها.

**دزرَيلي**، بِنجَمن (١٨٠٤-١٨٨١) : Benjamin Disraeli

روائي ورئيس وزراء محافظ، ولد في لندن. مؤلّف *Vivian Grey* (١٨٢٦-١٨٢٧)، و *The Young Duke* (١٨٣١)، و *Contarini Fleming* (١٨٣٢)، و*Alroy* (١٨٣٣)، و *Coningsby* (١٨٤٤)، و *Sybil* (١٨٤٥)، و *Tancred* (١٨٤٧)، و *Lothair* (١٨٧٠)، وغيرها. وقد شرح فلسفته في كتاب *A Vindication of the English Constitution* (١٨٤٥). وقد أنعمت عليه الملكة ڤكتوريا بلقب إيرل بيكُنسفيلد في سنة ١٨٧٦.

**دِلوني**، تومَس (حوالي سنة ١٥٤٣-حوالي سنة ١٦٠٠) : Thomas Deloney

مؤلّف روايات وقصائد بالاد، ربما ولد في نورچ. كتب *Jack of Newbury* (١٥٩٧)، و *The Gentle Craft* (١٥٩٧-١٥٩٨)، و *Thomas of Reading* (حوالي سنة ١٥٩٨).

**دكِنز**، چارلز (١٨١٢-١٨٧٠) : Charles Dickens

روائي وصحفي، ولد في پورتسمُث. من أعماله *Sketches by Boz* (١٨٣٦-١٨٣٧)، وThe Pickwick Papers (١٨٣٧)، و *Oliver Swift* (١٨٣٧-١٨٣٧)، و*Nicholas Nickleby* (١٨٣٨-١٨٣٩)، و *The Old Curiosity Shop* (١٨٤٠-١٨٤١)، و*Barnaby Rudge* (١٨٤١)، و*Martin Chuzzlewit* (١٨٤٣-١٨٤٤)، و*Domby and Son* (١٨٤٨)، و *David Copperfield* (١٨٤٩ -١٨٥٠ )، و *Bleak House* ( ١٨٥٢ - ١٨٥٣ )، و*A Child's History of England* (١٨٥١-١٨٥٣)،

و *Little Dorrit* (١٨٥٥-١٨٥٧)، و *A Tale of Two Cities* (١٨٥٩)، و *Great Expectations* (١٨٦٠-١٨٦١)، و *Our Mutual Friend* (١٨٦٤-١٨٦٥). وقد نشرت معظم رواياته مسلسلة بأجزاء شهرية في المجلاّت مع أنه كان يحرّر أيضًا مجلّتين أسبوعيّتين هما *Household Words* (١٨٥٠-١٨٥٩) و *All the Year Round* (١٨٥٩-١٨٧٠).

**دوندي**، فرّوخ (١٩٤٤- ) : Farrukh Dhondy

كاتب روايات وقصص قصيرة، ولد في الهند ويعيش في إنكلترة منذ سنة ١٩٦٤. من مجموعاته القصصية : *East End at Your Feet* (١٩٧٦)، و *Siege of Babylon* (١٩٧٧)، و *Come to Mecca* (١٩٧٨).

**دُويْل**، آرثر كونَن (١٨٥٩-١٩٣٠) : Arthur Conan Doyle

روائي وطبيب. عاش في إنكلترة بدءًا من سنة ١٨٨٢. ظهر المحقّق شيرلُك هومْز وزميله الدكتور واتْسن في A Study in Scarlet (١٨٨٧) وفي كثير من قصصه اللاحقة. منح لقب "فارس" في سنة ١٩٠٢.

**ديفو**، دانيِل (حوالي سنة ١٦٦٠-١٧٣١) : Daniel Defoe

روائي، وصحفي، وكاتب أعمال هجائية. ولد في لندن، ودرس لينضم إلى سلك الكهنوت المنشقّ على كنيسة الدولة[ت]. من مؤلّفاته : *The True-Born Englishman* (١٧٠١)، و *Robinson Crusoe* (١٧١٩)، و *Captain Singleton* (١٧٢٠)، و *Moll Flanders* (١٧٢٢)، و *Colonel Jack* (١٧٢٢)، و *A Journal*

---

[ت] ولكنه لم يفعل.

*of the Plague Year* (١٧٢٢)، و *Roxana* (١٧٢٤)، و *Memoirs of a Cavalier* (١٧٢٤)، إلى جانب عدد كبير من الأعمال الأخرى. ولا يزال الباحثون في أخذ وردّ حول عدد مؤلفاته وما ينبغي أن ينسب إليه منها أو إلى غيره.

**دَينْجَرفيلد**، تومَس (١٦٥٤-١٦٨٥) : Thomas Dangerfield

مُخبِر ولصّ، ولد في إسِكس، مؤلِّف محتمل لكتاب *Don Tomazo, or The Juvenile Rambles of Thomas Dangerfield* (١٦٨٠).

**رادكْلف**، آن (١٧٦٤-١٨٢٣) : Ann Radcliffe

روائية، ولدت في لندن. مؤلِّفة *The Romance of the Forest* (١٧٩١)، و *The Mysteries of Udolpho* (١٧٩٤)، و *The Italian* (١٧٩٧)، وقصص قوطية أخرى.

**رِتْسن**، جوزِف (١٧٥٢-١٨٠٣) : Joseph Ritson

باحث يهتم بالعاديّات القديمة. نشرت مجموعته الخاصة من قصائد البالاد المتعلقة بروبن هُد في سنة ١٧٩٥.

**رچردسن**، ساميُول (١٦٨٩-١٧٦١) : Samuel Richardson

صاحب مطبعة وروائي. ولد في داربِشَر. مؤلِّف كتابٍ لتعليم كتابة الرسائل عنوانه *Letters Written to and for Particular Friends* (١٧٤١) وثلاث روايات هي *Pamela* (١٧٤٠-١٧٤١)، و *Clarissa* (١٧٤٧-١٧٤٨)، و *Sir Charles Grandison* (١٧٥٣-١٧٥٤).

"رَذَرفُرد، مارك" (ولْيَم هَيل وايْت) (١٨٣١-١٩١٣) : "Mark Rutherford" (William Hale White)

روائي، ولد في بدفُرد. مؤلِّف *The Autobiography of Mark Rutherford* (١٨٨١)، و *Mark Rutherford's Deliverance* (١٨٨٥)، و *The Revolution in Tanner's Lane* (١٨٨٧)، و *Clara Hopgood* (١٨٩٦)، إلى جانب أعمال أخرى. وقد طرد من كلية اللاهوت في سنة ١٨٥٢ فتخلّى عن نيّته الانضمام إلى سلك الكهنوت الخارج على الكنيسة الأنگليكانية.

رشدي، سلمان (١٩٤٧- ) : Salman Rushdie

روائي، ولد في الهند، وتلقّى تعليمه في إنگلترة ثم سكن فيها. من أعماله *Midnight's Children* (١٩٨١)، وقد فازت هذه بجائزة بُكَر، و *Shame* (١٩٨٣)، و *The Satanic Verses* (١٩٨٨)، و *The Moor's Last Sigh* (١٩٩٥)، و مجموعة من المقالات عنوانها *Imaginary Homelands* (١٩٩١).

ريس، جين (إلا گونْدلِن ريس ولْيَمز) (١٨٩٠-١٩٧٩) : Jean Rhys (Ella Gwendoline Rees Williams)

روائية، ولدت في الدومنِكا، وتلقّت تعليمها في إنگلترة حيث استقرّت ابتداء من سنة ١٩٢٨ فصاعدًا. كتبت *Quartet* (١٩٢٨)، و *After Leaving Mr Mackenzie* (١٩٣٠)، و Voyage *in the Dark* (١٩٣٤)، و *Good Morning, Midnight* (١٩٣٩)، و *Wide Sargasso Sea* (١٩٦٦).

**ريف**، كلارا (١٧٢٩-١٨٠٧) : Clara Reeve

روائية، ولدت في سفك. مؤلفة *The Champion of Virtue* (١٧٧٧)، وقد أعيد نشر هذه الرواية في العام التالي بعنوان *The Old English Baron: A Gothic Story*.

**زانگول**، إزريل (١٨٦٤-١٩٢٦) : Israel Zangwill

روائي وصهيوني ولد في لندن. من أعماله *Children of the Ghetto* (١٨٩٢)، و *Ghetto Tragedies* (١٨٩٣)، و *The Master* (١٨٩٥)، ومسرحية *The Melting Pot* (١٩٠٨).

**سالكي**، أندرو (١٩٢٨- ١٩٩٥) : Andrew Salkey

روائي جمايكي وشاعر، درس في إنگلترة. من رواياته *Escape to an Autumn Pavement* (١٩٦٠).

**سپارْك** مْيورْيل (١٩١٨- ) : Muriel Spark

روائية اسكتلندية تعيش في إيطاليا منذ سنة ١٩٦٦. من رواياتها الكثيرة *The Comforters* (١٩٥٧)، و *Memento Mori* (١٩٥٩)، و *The Ballad of Peckham Rye* (١٩٦٠)، و *The Prime of Miss Jean Brodie* (١٩٦١)، و *The Girls of Slender Means* (١٩٦٣)، و *Loitering with Intent* (١٩٨١). منحت لقب DBE في سنة ١٩٩٣.

**ستيرت**، جورج (جورج بورن) (١٨٦٣-١٩٢٧) : George Sturt ("George Bourne")

كاتب ريفي. مؤلِّف *Memoirs of a Surrey Labourer* (١٩٢٧)، و *Change in the Village* (١٩١٢)، و *The Wheelwright's Shop* (١٩٢٣).

**ستيرن**، لورنس (١٧١٣-١٧٦٨) : Larence Sterne

روائي وقسٌ من قساوسة كنيسة إنكلترة. ولد في أيرلندة وعاش في إنكلترة ابتداءً من سنة ١٧٢٤. مؤلِّف *Tristram Shandy* (١٧٥٩-١٧٦٧)، و *A Sentimental Journey through France and Italy* (١٧٦٨).

**ستيفن**، لزلي (١٨٣٢-١٩٠٤) : Leslie Stephen

كاتب سيرة وناقد. هو أبو فرجنيا وُلف، والمحرِّر المؤسس لمعجم السِّير الوطنية (*Dictionary of National Biography*). جمعت مقالاته الأدبية تحت عنوان *Hours in a Library* (١٨٧٤-١٨٧٩). وتضمنت أعماله التي كتبت فيما بعد دراسة لأعمال جورج إليُت (١٩٠٢).

**ستيفنسن**، روبرت لُوِس (١٨٥٠-١٨٩٤) : Robert Louis Stevenson

كاتب قصص خيالية وروايات اسكتلندي. من أعماله *Treasure Island* (١٨٨٣) و *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (١٨٨٦)، و *The Master of Ballantrae* (١٨٨٩)، و *The Ebb-Tide* (١٨٩٤)، و *Weir of Hermiston* (١٨٩٦)، وكانت قصته الرومانسية التي لم تكتمل بعنوان *The Great North Road* قد كتبت في سنة ١٨٨٤-١٨٨٥. عاش في إنكلترة مدّة ثلاث سنوات ثم استقرَّ به المقام في ساموا في سنة ١٨٩٠.

**سِدْنِي، السير فلب (١٥٥٤-١٥٨٦) : Sir Philip Sidney**

شاعر ورجل من رجالات البلاط، ولد في كِنْت، نشرت روايته النثرية *Arcadia* بعد وفاته في سنة ١٥٩٠.

**سْكُتّ، بول (١٩٢٠-١٩٧٨) : Paul Scott**

روائي، ولد في لندن. من أعماله الروائية *Johnny Sahib* (١٩٥٢)، و *Raj Quartet* (١٩٦٦-١٩٧٥)، و *Staying On* (١٩٧٧)، وقد فازت هذه بجائزة بُكَر. أدّى الخدمة العسكرية في الهند بين سنة ١٩٤٣ وسنة ١٩٤٦.

**سْكُتّ، وولتر (١٧٧١-١٨٣٢) : Walter Scott**

روائي وشاعر اسكتلندي نشر رواية *Waverley* (١٨١٤) دون التصريح باسم مؤلفها ، تضم بقية السلسلة المعروفة بروايات ويفرلي *Guy Mannering* (١٨١٥)، و *Old Mortality* (١٨١٦)، و *Rob Roy* (١٨١٧)، و *The Heart of Mid-Lothian* (١٨١٨)، و *Ivanhoe* (١٨١٩)، و *Kenilworth* (١٨٢١)، و *The Fortunes of Nigel* (١٨٢٢)، و *Peverel of the Peak* (١٨٢٣)، و *Redgauntlet* (١٨٢٤)، و *Woodstock* (١٨٢٦). وقد نشرت سلسة السِّيَرَ التي تعرف بعنوان *Lives of the Novelists* (١٨٢١-١٨٢٤) على هيئة مقدّمات لسلسلة الروايات التي عرفت باسم مكتبة بالنتاين الروائية. وقد منح لقب "فارس" في سنة ١٨١٨.

**سلفون، ساميُول** (١٩٢٣-١٩٩٤) : Samuel Selvon

روائي تْرِندادي عاش في إنكلترة من سنة ١٩٥٠ إلى سنة ١٩٧٥. مؤلِّف *The Lonely Londoners* (١٩٥٦)، و *Moses Ascending* (١٩٧٥)، و *Moses Migrating* (١٩٨٣)، وأعمال أخرى.

**سْمِث، ألكزاندر** (اشتهر ما بين سنة ١٧١٤ وسنة ١٧٢٦) : Alexander Smith

كاتب سِيَر المجرمين. نشرت الطبعة الأولى من كتابه *History of the Lives of the Most Noted Highwaymen* في سنة ١٧١٤.

**سْمِث، زيدي** (١٩٧٥- ) : Zadie Smith

روائية ولدت في لندن. مؤلِّفة *White Teeth* (٢٠٠٠)، و *The Autograph Man* (٢٠٠٢)، و *On Beauty* (٢٠٠٥).

**سْمِث، شارلُت** (١٧٤٩-١٨٠٦) : Charlotte Smith

شاعرة وروائية، ولدت في لندن. مؤلِّفة *Emmilene, the Orphan of the Castle* (١٧٨٨)، و *Desmond* (١٧٩٢)، و *The Old Manor House* (١٧٩٣)، و *Marchmount* (١٧٩٦) وأعمال أخرى.

**سْمولِت، تُبايَس** (١٧٢١-١٧٧١) : Tobias Smollett

روائي اسكتلندي، عاش في إنكلترة من سنة ١٧٤٤ إلى سنة ١٧٦٨، انتقل بعدها إلى إيطاليا. مؤلِّف *Roderick Random* (١٧٤٨)، و *Peregrine Pickle* (١٧٥١)، و *Ferdinand Count Fathom* (١٧٥٣)، و *Sir Launcelot Greaves* (١٧٦٠-١٧٦٢)، و *Humphry Clinker* (١٧٧١). ترجم رواية دون كْوِكْسُت لثربانتس ، وكتب *Complete History of England* (١٧٥٧).

**سنو،** چارلز پيرسي، البارون (١٩٠٥–١٩٨٠) : Charles Percy Snow, Baron

روائي وعالم وسياسي، مؤلِّف سلسلة الروايات الإحدى عشرة المعنونة بـــ *Strangers and Brothers* (١٩٤٠–١٩٧٠). وقد منح لقب "فارس" في سنة ١٩٥٧ ثم ضُمَّ إلى فئة النبلاء مدى الحياة[ث].

**سوِفت،** جونَثَن (١٦٦٧–١٧٤٥) : Jonathan Swift

كاتبُ نقدٍ ساخرٍ أنگلوأيرلنديٌّ ومن رجال الكنيسة. ولد في دبلن، وعاش في إنگلترة مرارًا ما بين سنة ١٦٨٩ وسنة ١٧١٤. من أعماله *A Tale of a Tub* (١٧٠٤) و *Gulliver's Travels* (١٧٢٦).

**سوِفت،** گريَم (١٩٤٩– ) : Graham Swift

روائي ولد في لندن. مؤلِّف *The Sweetshop Owner* (١٩٨٠)، و*Shuttlecock* (١٩٨١)، و *Waterland* (١٩٨٣)، و *Last Orders* (١٩٩٦)، و*The Light of Day* (٢٠٠٣)، وأعمال أخرى.

**سويف،** أهداف (١٩٥٠– ) : Ahdaf Soueif

روائية ولدت في القاهرة. تعيش في إنگلترة منذ سنة ١٩٨١. مؤلِّفة *In the Eye of the Sun* (١٩٩٢)، و *The Map of Love* (١٩٩٩)، وروايات أخرى.

**سيال،** ميرا (١٩٦٣– ) : Meera Syal

روائية وممثِّلة وكاتبة قصص سينمائية. ولدت في ولڤرهامپتن. مؤلِّفة *Anita and Me* (١٩٩٦) و *Life Isn't All Ha Ha Hee Hee* (١٩٩٩).

---

[ث] وهذا يعني أن لقب البارون الذي حصل عليه لا يورَّث كما يورَّث لقب الإيرل مثلاً.

**سيلي**، جون روبرت (١٨٣٤-١٨٩٥) : John Robert Seeley

مؤرِّخ، مؤلِّف *The Expansion of England* (١٨٨٣). منح لقب "فارس" في سنة ١٨٩٤.

**شافتسبري**، أنتُني أشلي كيبر، الإيرل الثالث[ج] (١٦٧١-١٧١٣) : Anthony Ashley Cooper Shaftesbury, 3rd Earl

فيلسوف ومؤلِّف، ظهر كتابه *Characteristics* للمرة الأولى في سنة ١٧١١.

**شراينر**، أولِف (١٨٥٥-١٩٢٠) : Olive Schreiner

روائية من جنوب إفريقية، ومنظِّرة اجتماعية. مؤلِّفة *The Story of an African Farm* (١٨٨٣). سكنت في إنكلترة من سنة ١٨٨١ حتّى سنة ١٨٨٩.

**شَرِدَن**، فْرانسِس (١٧٢٤-١٧٦٦) : Frances Sheridan

روائية وكاتبة مسرحية أيرلندية، عاشت في لندن بدءًا من سنة ١٧٥٤. مؤلِّفة *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* (١٧٦١)

**شلي**، مَيري (١٧٩٧-١٨٥١) : Mary Shelley

روائية وكاتبة قصص خيالية، ولدت في لندن لوليم گدون ومَيري ولستونكرافت. من رواياتها *Frankestein* (١٨١٨)، و *The Last Man* (١٨٢٦).

**علي**، مونِكا (١٩٦٧- ) : Monica Ali

كاتبة روايات، ولدت في بنغلادش. تعيش في إنكلترة منذ سن الثالثة. مؤلفة رواية *Brick Lane* (٢٠٠٣).

---

[ج] هذا يعني أنه الثالث الذي يحمل لقب إيرل أوف شافتسبيري؛ لأن اللقب قابل للتوريث، على عكس لقب "فارس" مثلا.

**فِتسجِرَلْد**، بنلبي (١٩١٦–٢٠٠٠) : Penelope Fitzgerald

روائية، ولدت في لِنكُلْن. روايتها الأولى هي *The Golden Child* (١٩٧٧)، وفازت روايتها *Offshore* بجائزة بُكَر.

**فِرِيَر**، سوزَن (١٧٨٢–١٨٥٤) : Susan Ferrier

روائية اسكتلندية، مؤلِّفة رواية *Marriage* (١٨١٨) وغيرها.

**فلِپس**، كارِل (١٩٥٨– ) : Caryl Phillips

روائي وكاتب مسرحي، ولد في سَينْت كِتْس[c] وترعرع في إنكلترة. من أعماله *The Final Passage* (١٩٨٥)، و *Cambridge* (١٩٩١)، و *A Distant Shore* (٢٠٠٣)، وحرَّر المجموعة المعنونة بـ *Extravagantr Strangers* (١٩٩٧).

**فِلْمَر**، السير روبرت (حوالي سنة ١٥٨٨–١٦٥٣) : Sir Robert Filmer

كاتب سياسي نشر كتابه *Patriarcha* بعد وفاته في سنة ١٦٨٠.

**فورْد**، فورد مادُكس (فورد مادُكس هوفر) (١٨٧٣–١٩٣٩) : Ford Madox Ford (For Madox Hueffer)

كاتب روايات ومقالات، ولد في سَري. تعاون مع جوزف كونراد في كتابة *The Inheritors* (١٩٠١) و *Romance* (١٩٠٣). ومن رواياته الكثيرة ثلاثيته المعنونة بـ *The Fifth Queen* (١٩٠٦–١٩٠٨)، و *The Good Soldier* (١٩١٥)، ورباعية *Parade's End* (١٩٢٤–١٩٢٨) التي استمدَّ بعض مادَّتها من تجاربه في الجيش في أثناء الحرب. ومن أعماله غير الروائية : ثلاثية *England and the English* (١٩٠٥–١٩٠٧)، و *The Critical Attitude* (١٩١١). وقد أسَّس مجلَّة *English Review* وحرَّرها (١٩٠٨–١٩٠٩).

---

[c] جزيرة في البحر الكاريبي.

**فورستر، إدوَرْد مورگن** (١٨٧٩–١٩٧٠) : Edward Morgan Forster

كاتب روايات ومقالات، ولد في لندن , كتب *Where Angels Fear to Tread* (١٩٠٥)، و *The Longest Journey* (١٩٠٧)، و *A Room with a View* (١٩٠٨)، و *Howards End* (١٩١٠)، و *A Passage to India* (١٩٢٤)، و *Maurice* (وهذه نشرت بعد وفاته في سنة ١٩٧١). ومن أعماله غير الروائية مجموعتان من المقالات هما *Abinger Harvest* (١٩٣٦) (ومنها "The Abinger Pageant") و *Two Cheers for Democracy* (١٩٥١). وقد نشرت المسرحية الاحتفالية الثانية من مسرحياته بعنوان *England's Pleasant Land* (١٩٤٠).

**فولز، جون** (١٩٢٦–٢٠٠٥) : John Fowles

روائي ولد في إسِكس. كتب *The Magus* (١٩٦٦)، و *The French Lieutenant's Woman* (١٩٦٩) وأعمالاً أخرى.

**فيلدنغ، سارة** (١٧١٠–١٧٦٨) : Sarah Fielding

روائية، أخت هنري، مؤلفة *The Adventures of David Simple* (١٧٤٤–١٧٥٣) وأعمال أخرى.

**فيلدنغ، هنري** (١٧٠٧–١٧٥٤) : Henry Fielding

كاتب روايات ومسرحيات، عمل قاضيًا في لندن، وهو أخو سارة فيلدنغ.، ولد في سُمَرْسِت. انتهت فترة عمله الناجحة في المسرح عندما أدخلت الرقابة على المسرح في سنة ١٧٣٧. نشر أولى رواياته بعنوان *Shamela* (١٧٤١) التي كانت تقليدًا ساخرًا لرواية *Pamela* لساميُول رچردسن، وأتبعها بالأعمال الآتية : *Joseph Andrews* (١٧٤٢)، و *Miscellanies* (١٧٤٣) (وهذه تضمّ *Jonathan Wild the Great*)، و *Tom Jones* (١٧٤٩)، و *Amelia* (١٧٥١)، وكتابه الذي نشر بعد وفاته بعنوان *Journal of a Voyage to Lisbon* (١٧٥٥). وتضم أعماله الاجتماعية والسياسية *An Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers* (١٧٥١).

**قريشي**، حنيف (١٩٥٤- ) : Hanif Kureishi

روائي وكاتب قصص سينمائية، ولد في لندن. مؤلّف *The Buddha of Suburbia* (١٩٩٠)، و *The Black Album* (١٩٩٥)، والقصص السينمائية *My Beautiful Laundrette* (١٩٨٦)، و *Sammy and Rosie Get Laid* (١٩٨٨).

**كارتر**، أنْجلا (١٩٤٠-١٩٩٢) : Angela Carter

روائية، ولدت في سَسِكْس، مــن أعمالهــا *The Magic Toyshop* (١٩٦٧)، و *Heroes and Villains* (١٩٦٩)، و *The Passion of New Eve* (١٩٧٧)، و *The Bloody Chamber* (١٩٧٩)، و *Nights at the Circus* (١٩٨٤).

**كارُل**، لُــوِس (چارلز لتْــوِج دُجْــسن) (١٨٣٢-١٨٩٨) : Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson)

محاضر في الرياضيات في جامعة أوكسفرد، ومؤلّف كتاب *Alice's Adventures in Wonderland* (١٨٦٥) وكتاب *Through the Looking-Glass* (١٨٧٢).

**كارلايْل**، تومَس (١٧٩٥-١٨٨١) : Thomas Carlyle

كاتب سيرة ومؤرِّخ وناقد اجتماعي اســكتلندي، مــن مؤلَّفاتــه *Chartism* (١٨٣٩)، و *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (١٨٤١)، و *Past and Present* (١٨٤٣). وحقّق كتــاب *Oliver Cromwell's Letters and Speeches* (١٨٤٥).

**كافان**، آنا (هلن فيرگسن) (١٩٠١-١٩٦٨) : Anna Kavan (Helen Ferguson)

روائية، ولدت في فرنسا. مؤلّفة *Let Me Alone* (١٩٣٠)، و *A Stranger Still* (١٩٣٥)، و *Ice* (١٩٦٧)، وغيرها. عاشت في لندن بلا انقطاع منذ سنة ١٩٤٢.

**كاكستن**، ولْيَم (حوالي سنة ١٤٢١-١٤٩١) : William Caxton

محرِّر، ومترجم، وطابع[خ]، أسَّس أول مطبعة في وستمنستر في سنة ١٤٧٦. وقد نشرت الصيغة التي حرَّرها من كتاب مالُري *Le Morte d'Arthur* في سنة ١٤٨٥.

**كِپلنغ**، رديَرد (١٨٦٥-١٩٣٦) : Rudyard Kipling

روائي وشاعر، ولد في الهند. من أعماله *Plain Tales from the Hills* (١٨٨٨)، و *The Light That Failed* (١٨٩٠)، و *Kim* (١٩٠١)، و *A School History of England* (مع C. R. L. Fletcher) (١٩١١). وقد عاش في إنگلترة دون انقطاع بدءًا من سنة ١٨٩٩، وفاز بجائزة نوبل للأدب في سنة ١٩٠٧.

**كلارِنْدن**، إدْوَرْد هايــد، الإيــرل الأوّل (١٦٠٩-١٦٧٤) : Edward Hyde Clarendon, 1st Earl of

سياسيٌّ من مؤيِّدي النظام الملَكي، عُيِّن في منصب Lord Chancellor [د] فــي مجلس وزراء الملك چارلز الثاني من سنة ١٦٥٨ إلى أن أُدين بتهمة التقصير فــي سنة ١٦٦٧. وقد أكمل كتابه المعنون بــ *History of the Rebellion and Civil War in England* الذي بدأ بكتابته في سنة ١٦٤٠ [ذ] في المنفى في سنة ١٦٧٢، ونُــشِرَ الكتاب بعد وفاته بين سنة ١٧٠٢ وسنة ١٧٠٤.

**كنگزلي**، چارلز (١٨١٩-١٨٧٥) : Charles Kingsley

روائي واشتراكي مسيحي، ولد في دِفْن. من رواياته *Alton Locke* (١٨٥٠) و *The Water Babies* (١٨٦٣)، و *Hereward the Wake* (١٨٦٥).

---

[خ] Printer : كان الطابع هو الناشر في البداية، ولم تنفصل المهنتان إلا بعد وقت طويل.

[د] ربما كان أقرب معادل له في النظم المعروفة لدينا هو منصب نائب رئيس الوزراء.

[ذ] الصحيح هو أنه بدأ بكتابة هذا التاريخ بعد ست أو سبع سنوات. انظر http://www.british-civil-wars.co.uk/biog/hyde.htm

**كنغليك**، ألكزاندر ولْيَم (١٨٠٩-١٨٩١) : Alexander William Kinglake
مؤلّف كتاب *Eōthen* (١٨٤٤)، الذي يروي فيه أحداث رحلاته في الشرق الأدنى.

**كولنز**، ولكي (١٨٢٤- ١٨٨٩) : Wilkie Collins
روائي ولد في لندن، مؤلّف *The Woman in White* (١٨٦٠)، و *The Moonstone* (١٨٦٨)، وغيرهما من "روايات التشويق".

**كومپتن بيرنت**، آيڤي (١٨٨٤-١٩٦٩) : Ivy Compton-Burnett
روائية ولدت في مدلْسِكْس، مؤلّفة *A House and Its Head* (١٩٣٥)، و *Parents and Children* (١٩٤١)، وأعمال كثيرة أخرى.

**كونْراد**، جوزِف (يوزِف تيودور كونراد نالچ كورزنيوڤسكي) (١٨٥٧-١٩٢٤) : Joseph Conrad (Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski)
روائي، ولد في أوكرانيا البولندية. انضم إلى الأسطول التجاري في سنة ١٨٧٨، وحصل على الجنسية البريطانية في سنة ١٨٨٦،واستقرَّ في إنكلترة ابتداءً من سنة ١٨٩٤. من رواياته *Almayer's Folly* (١٨٩٦)، و *Lord Jim* (١٩٠٠)، و *Heart of Darkness* (١٩٠٢)، و *Nostromo* (١٩٠٤)، و *The Secret Agent* (١٩٠٧)، و *Under Western Eyes* (١٩١١). كذلك كتب روايتين بالتعاون مع فورد مادُكس فورد (انظر تحت اسمه).

**كونگريف**، ولْيَم (١٦٧٠-١٧٢٩) : William Congreve
كاتب مسرحي، ولد في يوركشر وتلقّى تعليمه في أيرلندة. كتب روايته *Incognita* (١٦٩٢) قبل نجاحه في المسرح مع مسرحية *The Old Bachelor* (١٦٩٣).

**كيركمَن**، فرانسِس (١٦٣٢–حوالي سنة ١٦٨٠) : Francis Kirkman

صاحب محل لبيع الكتب وكاتب، مؤلِّف *The Counterfeit Lady Unveiled* (١٦٧٣) والأجزاء الأخيرة من كتاب *The English Rogue* لرچرد هد (أو لربما شارك في تأليف تلك الأجزاء فقط).

**گاسكِل**، إليزابث (١٨١٠–١٨٦٥) : Elizabeth Gaskell

روائية، ولدت في لندن، ولكنها ترعرعت في كنف عمَّتها في چشر. وكان أبوها رجل دين من أتباع طائفة الموحِّدين، وتزوجت رجل دين من الطائفة نفسها في سنة ١٨٣٢ في مانچستر. من أعمالها *Mary Barton* (١٨٤٨)، و *Cranford* (١٨٥١–١٨٥٣)، و *Ruth* (١٨٥٣)، و *North and South* (١٨٥٥)، و *Sylvia's Lovers* (١٨٦٣–١٨٦٤)، و *Wives and Daughters* (١٨٦٤–١٨٦٦). وكتبت أيضًا *The Life of Charlotte Brontë* (١٨٥٧) وكثيرًا من القصص القصيرة.

**گاسكوين**، جورج (حوالي سنة ١٥٣٥–١٥٧٧) : George Gascoigne

مؤلِّف من رجالات البلاط. كتب *The Adventures of Master F. J.* (١٥٧٣) فضلاً عن الأشعار والمسرحيات والمقالات.

**گدون**، وِلْيَم (١٧٥٦–١٨٣٦) : William Godwin

روائي وفيلسوف سياسي، زوج مَيري وُلْستونكْرافت وأبو مَيري شلي، ولد في كَيمْبرِجْشر ، كتب *An Enquiry Concerning Political Justice* (١٧٩٣)، و *Things As They Are, or The Adventures of Caleb Williams* (١٧٩٤)، و *Fleetwood* (١٨٠٥). ومن أعماله المتأخرة *History of the Commonwealth of England* (١٨٢٤–١٨٢٨).

**گرين**، جون رچرد (١٨٣٧-١٨٨٣) : John Richard Green
مؤرّخ، مؤلّف كتاب *A Short History of the English People* (١٨٧٤؛ وجرى توسيع الكتاب في الطبعات اللاحقة).

**گرين**، گريم (١٩٠٤-١٩٩١) : Graham Green
روائي، ولد في هارتْفِرْدْشر. كتب England Made Me (١٩٣٥)، و Brighton Rock (١٩٣٨)، The Heart of the Matter (١٩٤٨)، وروايات كثيرة أخرى. تجول كثيرًا في أنحاء العالم، وقضى معظم أوقاته في أواخر حياته في فرنسا.

**گرين**، هنري (هنري يورك) (١٩٠٥-١٩٧٣) : Henry Green (Henry Yorke)
روائي، ولد في گلسترشر، مؤلّف روايات *Living* (١٩٢٩)، و *Party Going* (١٩٣٩)، و *Loving* (١٩٤٥)، وغيرها.

**گسنغ**، جورج (١٨٥٧-١٩٠٣) : George Gissing
روائي، ولد في وِيكْفيلد. كتب *The Unclassed* (١٨٨٤)، و *Demos* (١٨٨٦)، و *The Nether World* (١٨٨٩)، و *New Grub Street* (١٨٩١)، و *Born in Exile* (١٨٩٢)، و *The Whirlpool* (١٨٩٧)، و *The Private Papers of Henry Ryecroft* (١٩٠٣) وغيرها. ومن أعماله غير الروائية دراسة بعنوان *Charles Dickens* (١٨٩٨).

**گولدسمث**، أولفر (حوالي سنة ١٧٢٨-١٧٧٤) : Oliver Goldsmith
روائي أيرلندي، وشاعر، وكاتب مسرحي، عاش في لندن ابتداءً من سنة ١٧٥٦. مؤلّف *The Citizen of the World* (١٧٦٢)، و *The Vicar of Wakefield* (١٧٦٦)، وكتابين عن تاريخ إنگلترة (١٧٦٤، ١٧٧١).

**گولدنغ، ولِيَم** (١٩١١) : William Golding

روائي، ولد في كورنوول. من رواياته *Lord of the Flies* (١٩٥٤)، و *The Inheritors* (١٩٥٥)، و *Pincher Martin* (١٩٥٦)، و *The Spire* (١٩٦٤)، و *Darkness Visible* (١٩٧٩). منح جائزة نوبل للأدب في سنة ١٩٨٣ ولقب "فارس" في سنة ١٩٨٨.

**گولزويرْذي، جون** (١٨٦٧-١٩٣٣) : John Galsworthy

كاتب روايات ومسرحيات، ولد في سَرِي. من رواياته *The Island Pharisees* (١٩٠٤)، و *Fraternity* (١٩٠٩)، و *The Man of Property* (١٩٠٦)، وهذه هي أولى الروايات التي تروي قصة آل فورْسايت ، وقد كتب الروايات الثماني الأخرى من الـ *Forsyte Saga* بعد الحرب العالمية الأولى.

**گي، جون** (١٦٨٥-١٧٣٢) : John Gay

شاعر وكاتب مسرحي، مؤلف *The Beggar's Opera* (١٧٨).

**لاركِن، فلب** (١٩٢٢-١٩٨٥) : Philip Larkin

شاعر وروائي ومدير مكتبة، ولد في كفنتري. وقد سبقت روايتاه *Jill* (١٩٤٦) و *A Girl in Winter* (١٩٤٧) شهرته شاعرًا.

**لامنغ، جورج** (١٩٢٧- ) : George Lamming

روائي وكاتب مقالات من باربَيدوس، مؤلِّف *In the Castle of My Skin* (١٩٥٣)، و *The Emigrants* (١٩٥٤)، و *The Pleasures of Exile* (١٩٦٠).

**لِتُن**، إدْوَرْد جورج إيرل[ر] لِتِن بلْور، البارون الأوّل (١٨٠٣-١٨٧٣) : Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton

روائي وسياسي، ولد في لندن. من رواياته الكثيرة *Pelham* (١٨٢٨)، و*Paul Clifford* (١٨٣٠)، و *Eugene Aram* (١٨٣٢). كما نشر كتاب *England and the English* (١٨٣٣)، وشغل عضوية البرلمان (١٨٣١-١٨٤١، ١٨٥٢-١٨٦٦). رُفّع إلى طبقة النبلاء[ز] في سنة ١٨٦٦.

**لسنغ**، دورِس (١٩١٩- ) : Doris Lessing

روائية، ولدت في إيران وترعرعت في جنوب روديسيا. من رواياتها *The Grass Is Singing* (١٩٥٠)، والخماسية *Children of Violence* (١٩٥٢-١٩٦٩)، و*The Golden Notebook* (١٩٦٢)، و *The Memoirs of a Survivor* (١٩٧٥)، و *The Good Terrorist* (١٩٨٥). وكتبت أيضًا *In Pursuit of the English* (١٩٦٠).

**لُكْ**، جون (١٦٣٢-١٧٠٤) : John Locke

فيلسوف، مؤلّف Two Treatises on Government (١٦٨٩)، و An Essay Concerning Human Understanding (١٦٩٠). وقد عاد إلى إنكلترة في سنة ١٦٨٩ بعد أن قضى فترة من النفي إبّان العهد الستُوَرْتي.

**لِكي**، ولْيَم إدْوَرد هارتپول (١٨٣٨-١٩٠٣) : William Edward Hartpole Lecky

مؤرّخ أيرلندي، مؤلّف *The History of England in the Eighteenth Century* (١٨٧٨-١٨٩٠).

---

[ر] ليس هذا لقبًا (Earl)، بل هو اسم علم (Earle).

[ز] لقب البارون هو أدنى ألقاب النبالة في إنكلترة. وألقاب النبالة قابلة للتوريث؛ وهذا هو سبب تسمية هذا الكاتب بالبارون الأوّل.

**لِلي**، جون (١٥٥٤-١٦٠٦) : John Lyly

مؤلف وكاتب مسرحي، تتضمَّن أعماله الروائية *Euphues, the Anatomy of Wit* (١٥٧٨)، وهي الرواية التي أوجدتْ الأسلوب المعروف باليوفيوية Euphuism، ورواية *Euphues and His England* (١٥٨٠).

**لنُكس**، شارلُت (حوالي ١٧٣٠-١٨٠٤) : Charlotte Lennox

روائية، ولدت في جبل طارق. مؤلفة رواية *The Female Quixote* (١٧٥٢).

**لورنس**، تومَسٍ إدوَرد (١٨٨٨-١٩٣٥) : Thomas Edward Lawrence

عسكري ومؤلف، شارك في الثورة العربية الكبرى بين سنتي ١٩١٦ و١٩١٨، ووصف مغامراته في كتاب *Seven Pillars of Wisdom* (١٩٢٦).

**لورنس**، دَيفْد هربرت (١٨٨٥-١٩٣٠) : David Herbert Lawrence

روائي وشاعر وكاتب مقالات ، ولد في نتنگمشر. من رواياته *The White Peacock* (١٩١١)، و *Sons and Lovers* (١٩١٣)، و *The Rainbow* (١٩١٥)، و*Women in Love* (١٩٢٠)، و *The Lost Girl* (١٩٢٠)، و *Aaron's Rod* (١٩٢٢)، و *Lady Chatterley's Lover* (١٩٢٩). وقد قضى معظم حياته بعد سنة ١٩١٩ في إيطاليا وأستراليا ونيومكسكو.

**لُوِس**، بيرسي وِنْدَم (١٨٨٢-١٩٥٧) : Percy Wyndham Lewis

فـنّان وكاتب، ولد في كندا وترعرع في إنگلترة. من رواياته *Tarr* (١٩١٨)، و *The Childremass* (١٩٢٨)، و *The Apes of God* (١٩٣٠).

**لُوِس**، كلايف ستيپلز (١٨٩٨-١٩٦٣) : Clive Staples Lewis

كاتب، وبحّاثة، وداعية مسيحي، ولد في بلفاست. تتضمّن أعماله الروائية *Out of the Silent Planet* (١٩٣٨)، و *Perelandra* (١٩٤٣)، و *The Hideous Strength* (١٩٤٥)، و *The Chronicles of Narnia* (١٩٥٠-١٩٥٦).

**لُوِس**، ماثيو گرگري (١٧٧٥-١٨١٨) : Matthew Gregory Lewis

روائي، ولد في لندن، مؤلّف رواية *The Monk* (١٧٩٥).

**ليڤي**، أيمي (١٨٦١-١٨٨٩) : Amy Levy

شاعرة وروائية، ولدت في لندن، مؤلّفة *Romance of a Shop* (١٨٨٨) و *Reuben Sachs* (١٨٨٨).

**ماب**، جيمز (١٥٧١/١٥٧٢-١٦٤٢؟) : James mabbe

مترجم، ظهرت ترجمته لرواية أَلمان *Guzman de Alfarache* بعنوان *The Rogue* (١٦٢٢).

**مالُري**، السير تومَس (حوالي ١٤١٥-١٤٧١) : Sir Thomas Malory

كاتب وعضو في البرلمان بدءًا من سنة ١٤٤٥. سجن عدّة مرّات. طبع ولِيَم كاكستن كتابه *Le Morte d'Arthur* في سنة ١٤٨٥. ومن المحتمل أن مالُري كتبه وهو مسجون في قلعة لندن (١٤٦٨-١٤٧٠).

**ماندَڤيل**، بيرنَرد (١٦٧٠-١٧٣٣) : Bernard Mandeville

فيلسوف، مؤلّف *The Fable of the Bees* (١٧١٤).

**مانلي**، دِلارڤير (١٦٧٠-١٧٢٤) : Delarivier Manley

كاتبة قصص رومانس ومسرحيّات، ولدت في جيرزي. مؤلّفة *The Secret Secret Memoirs* و *History of Queen Zarah and the Zarazians* (١٧٠٥)، و (١٧٠٩) وأعمال كثيرة أخرى.

**متفُرْد**، مَيري رَسل (١٧٨٧–١٨٥٥) : Mary Russell Mitford
مؤلّفة وكاتبة مسرحية، ولدت في هامپشر. كتبت *Our Village* (١٨٢٤–١٨٣٢) و *Belford Regis* (١٨٣٥).

**مَردِث**، جورج (١٨٢٨–١٩٠٩) : George Meredith
روائي ولد في پورتسمُث. مؤلّف *The Ordeal of Richard Feverel* (١٨٥٩)، و *Beauchamp's Career* (١٨٧٦)، و *The Egoist*، وأعمال كثيرة أخرى.

**مَكِنزي**، هنري (١٧٤٥–١٨٣١) : Henry Mackenzie
روائي اسكتلندي، مؤلّف رواية *The Man of Feeling* (١٧٧١).

**مكولي**، تومَس بابنگتن، البارون الأوّل (١٨٠٠–١٨٥٩) : Thomas Babington Macaulay, 1st Baron
مؤرّخ، وكاتب مقالات، وسياسي. ألّف بعد أن عمل وزيرًا في وزارة الوگز *The History of England* (١٨٤٨–١٨٥٥)، ورُفّع إلى طبقة النبلاء في سنة ١٨٥٧.

**مكوَن**، إيَن (١٩٤٨– ) : Ian McEwan
روائي، ولد في هامپشر. من رواياته *The Cement Garden* (١٩٧٨)، و *The Child in Time* (١٩٨٧)، و *Amsterdam* (١٩٩٨)، و *Atonement* (٢٠٠١).
وقد فازت روايته *Amsterdam* بجائزة بُكَر.

**مَگِنّ**، ولِيَم (١٧٩٤-١٨٤٢) : William Maginn

صحفي أيرلندي، وشاعر. مؤلِّف Whitehall, or The Days of George IV (١٨٢٧).

**مِل**، جون ستيوَرت (١٨٠٦-١٨٧٣) : John Stuart Mill

فيلسوف ومنظِّر سياسي. مؤلِّف On Liberty (١٨٥٩)، و Representative Government (١٨٦١).

**مور**، السير تومَس ((١٤٧٨-١٥٣٥) : Sir Thomas More

مؤلِّف ورجل دولة. أعدم بتهمة الخيانة العظمى في عهد الملك هنري الثامن. نشر كتابه *Utopia* باللاتينية في سنة ١٥١٦، وكان قد بدأه بينما كان مبعوثًا في فلاندرز.

**مورِس**، ولِيَم (١٨٣٤-١٨٩٦) : William Morris

مؤلِّف ومبتكر تصميمات، ولد في إسكس. تتضمَّن أعماله النثرية عددًا من قصص الرومانس التاريخية والرواية اليوتوبية *News from Nowhere* (١٨٩١).

**مورِسن**، آرثر (١٨٦٣-١٩٤٥) : Arthur Morrison

روائي، ولد في لندن. تتضمن رواياته التي تحدث أحداثها في الإيسنت إند *Tales of Mean Streets* (١٨٩٤)، و *A Child of the Jago* (١٨٩٦)، و *The Hole in the Wall* (١٩٠٢).

**مورگن**، الليدي (سدني أُونسن[س]) (١٧٧٦-١٨٥٩) : Lady Morgan (Sydney Owenson)

روائية أيرلندية. مؤلِّفة *The Wild Irish Girl* (١٨٠٦) و *O'Donnel: A National Tale* (١٨١٤).

**مُوم**، ولْيَم سومَرْسِت (١٨٧٤-١٩٦٥) : William Somerset Maugham

روائي وكاتب مسرحي. ولد في باريس. مؤلِّف *Liza of Lambeth* (١٨٩٧)، و *Of Human Bondage* (١٩١٥). وقد حصل على شهادة تؤهِّله لممارسة الطِّب في لندن، ولكنه قضى جانبًا كبيرًا من حياته في فرنسا.

**ميردُك**، آيرِس (١٩١٩-١٩٩٩) : Iris Murdoch

روائية وفيلسوفة، ولدت في دبلن. مؤلِّفة *Under the Net* (١٩٥٤)، و *The Flight from the Enchanter* (١٩٥٥)، و *The Bell* (١٩٥٨)، و *The Red and the Green* (١٩٦٥)، و *The Green Knight* (١٩٩٣) وأعمال كثيرة أخرى. وقد منحت لقب DBE[ش] في سنة ١٩٨٧.

**ناش**، تومَس (١٥٦٧-١٦٠١) : Thomas Nashe

روائـي ومسـرحي وكـاتب نـقـد سـاخر، ولـد في سَفُك. مؤلِّف *The Unfortunate Traveller* (١٥٩٤).

**نايپول**، **شيڤا** (١٩٤٥-١٩٨٥) : Shiva Naipaul

---

[س] كان هذا هو اسمها قبل الزواج.

[ش] Dame Commander of the British Empire (أو سيدة آمرة في الإمبراطورية البريطانية)، وهذا لقب فخري يمنحه الملك أو الملكة في بريطانيا؛ بناء على توصية من الحكومة لمن أدّوا خدمات خاصة للدولة خارج المجال العسكري.

روائي وصحفي، ولد في ترِنداد، وهو أخو ف. س. نايپول. مؤلِّف *Firflies* (١٩٧٠)، و *The Chip-Chip Gatherers* (١٩٧٣)، وأعمال أخرى.

**نايپول، ڤديادار سُراجپراساد** (١٩٣٢– ) : Vidiadhar Surajprasad Naipaul
روائي وكاتب مقالات ولد في ترِنداد. يسكن في إنكلترة معظم الوقت منذ سنة ١٩٥٠. من رواياته *The Mystic Masseur* (١٩٦٧)، و *A House for Mr. Biswas* (١٩٦١)، و *Mr. Stone and the Knights Companion* (١٩٦٣)، و *The Mimic Men* (١٨٦٧)، و *Guerrillas* (١٩٧٥)، و *A Bend in the River* (١٩٧٩)، و *The Enigma of Arrival* (١٩٨٧)، و *Half a Life* (٢٠٠١). وقد منح لقب "فارس" في سنة ١٩٩٠ وفاز بجائزة نوبل للأدب في سنة ٢٠٠١.

**هاردي، توَمَس** (١٨٤٠–١٩٢٨) : Thomas Hardy
روائي وشاعر. من رواياتـــه *Under the Greenwood Tree* (١٨٧٢)،و *A Pair of Blue Eyes* (١٨٧٣)، و *Far from the Madding Crowd* (١٨٧٤)، و *The Return of the Native* (١٨٧٨)، و *The Mayor of Casterbridge* (١٨٨٦)، و *The Woodlanders* (١٨٨٧)، و *Tess of the d'Urbervilles* (١٨٩١)، و *Jude the Obscure* (١٨٩٦).

**هازلِت، وِلْيَم** (١٧٧٨–١٨٣٠) : William Hazlitt
ناقد وكاتب مقـــالات. مؤلِّـــف Lectures on the English Poets (١٨١٨)، و Lectures on the English Comic Writers (١٨١٩)، و The Spirit of the Age (١٨٢٤)، إلى جانب أعمال عديدة أخرى.

**هاگرد، هنري رايدر** (١٨٥٦–١٩٢٥) : Henry Ryder Haggard

روائي، ولد في نورفُك. قضى الفترة ما بين سنة ١٨٧٥ وسنة ١٨٨١ في جنوب إفريقيا، ونشر بعد ذلك رواية *King Solomon's Mines* (١٨٨٥)، و *She* (١٨٨٧). منح لقب "فارس" في سنة ١٩١٢.

**هَد**، رچرد (حوالي سنة ١٦٣٧-١٦٨٦؟) : Richard Head

كاتب وموزع كتب، ولد في أيرلندة. مؤلِّف *The English Rogue* (١٦٦٥)، و *Jackson's Recantation* (١٦٧٤). وقد كتبت الأجزاء الأخيرة من *The English Rogue* بالتعاون مع فرانسِس كيركْمَن (انظر تحت اسمه) أو كتبها كيركْمَن وحده.

**هدسن**، وِلْيَم هنري (١٨٤١-١٩٢٢) : William Henry Hudson

مؤلِّف وعالم طبيعيات، ولد في الأرجنتين، وسكن في إنكلترة ابتداءً من سنة ١٨٧٤، وحصل على الجنسية البريطانية في سنة ١٩٠٠. من رواياته *The Purple Land* (١٨٨٥)، و *A Crystal Age* (١٨٨٧)، و *Green Mansions* (١٩٠٤).

**هربرت**، پيرسي بارون پُووِس الثاني، (١٥٩٨- ١٦٦٧) : Percy Herbert, 2nd Baron Powis

سياسي ومؤلِّف *Cloria and Narcissus* (١٦٥٣-١٦٦١). كان عضوا مؤيدًا للملكية في البرلمان منذ سنة ١٦٢٠، وقد صودرت أملاكه في سنة ١٦٥٢-١٦٥٣.

**هَكسلي**، ألدوس (١٨٩٤-١٩٦٣) : Aldous Huxley

روائي وكاتب مقالات، ولد في سَري. من رواياته *Point Counter Point* (١٩٢٨)، و *Brave New World* (١٩٣٢)، و *Eyeless in Gaza* (١٩٣٦). هاجر إلى كالفورنيا في سنة ١٩٣٧.

**هوبز**، تومَس (١٥٨٨-١٦٧٩) : Thomas Hobbes

فيلسوف، مؤلّف *Leviathan* (١٦٥١).

**هوبْسن**، جون أتكنسن (١٨٥٨-١٩٤٠) : John Atkinson Hobson
مفكّر اقتصادي واجتماعي، مؤلّف *Imperialism* (١٩٠٢).

**هورْن**، رچرد هنگست ((١٨٠٢-١٨٨٤) : Richard Hengist Horne
شاعر ومسرحي وناقد، مؤلّف *A New Spirit of the Age* (١٨٤٤).
**هولتبي**، ونفرِد (١٨٩٨-١٩٣٥) : Winifred Holtby
روائية من أنصار الحركة النسوية، نشرت روايتها *South Riding* بعد وفاتها (١٩٣٦).

**هولكرُفت**، تومَس (١٧٤٥-١٨٠٩) : Thomas Holcroft
روائي ومسرحي وصاحب آراء راديكالية في السياسة، مؤلّف *Anna St. Ives* (١٧٩٢).

**هَيْز**، مَيري (١٧٥٩-١٨٤٣) : Mary Hays
روائية، ولدت في ساوثوورك، مؤلّفة *Memoirs of Emma Courtney* (١٧٩٦)، و *The Victim of Prejudice* (١٧٩٩).

**هيوم**، دَيڤد (١٧١١-١٧٧٦) : David Hume
فيلسوف ومؤرّخ اسكتلندي، مؤلّف *A Treatise of Human Nature* (١٧٣٩-١٧٤٠)، و *Essays, Moral and Political* (١٧٤١-١٧٤٨)، و *The History of Great Britain* (١٧٥٤-١٧٦١).

**هَيْوود**، إلايْزا (١٦٩٣- ١٧٥٦) : Eliza Haywood

روائية وكاتبة مسرحية، ربما ولدت في شْـرُبْشر. كتبـت *Love in Excess* (١٧١٩)، و *Anti-Pamela* (١٧٤١) ، و *The History of Miss Betsy Thoughtless* (١٧٥١)، وأعمالاً أخرى كثيرة.

**هَيْوود**، توِمَس (حوالي سنة ١٥٧٣-١٦٤١) : Thomas Heywood

كاتب مسرحي وشاعر، ولد في لنكلنشر. تتضمن أعماله النثرية The Famous and Remarkable History of Sir Richard Whittington (١٦٣٦-١٦٣٧). وكتب عددًا من "المواكب" المخصصة لاحتفالات عمدة لندن في الثلاثينيات من القرن السابع عشر.

**وايْت**، تِرِنس هانبَري (١٩٠٦-١٩٦٤) : Terence Hanbury White

روائي، ولد في الهند، وعاش في إنكلترة ابتداءً من سنة ١٩١١. مؤلِّف الرباعية الآرثرية *The Once and Future King* (١٩٣٨-١٩٥٨).

**ولز**، هربرت جورج (١٨٦٦-١٩٤٦) : Herbert George Wells

روائي وصاحب نظرات اجتماعية مستقبلية، ولد في كنت. من رواياته *The Time Machine* (١٨٩٥)، و *The Island of Doctor Moreau* (١٨٩٦)، و *The War of the Worlds* (١٨٩٨)، و *Love and Mr Lewisham* (١٩٠٠)، و *Kipps* (١٩٠٥)، و *Tono-Bungay* (١٩٠٩)، و *The History of Mr Polly* (١٩١٠)، و *The New Machiavelli* (١٩١١). كما كتب *The Outline of History* (١٩٢٠)، و *A Short History of the World* (١٩٢٢)، و *Experiment in Autobiography* (١٩٣٤).

**وِلْستونكرافت**، مَيري (١٧٥٩-١٧٩٧) : Mary Wollstonecraft

كاتبة ومدافعة عن حقوق المرأة، ولدت في لندن. زوجة ولْيَم گدوِن وأم مَيري شلي. من أعمالها *A Vindication of the Rights of Women* (١٧٩٢)، و *A Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (١٧٩٦) ورواية *Mary: A*

*Fiction* (١٧٨٨) والرواية التي لم تكملها بعنوان *The Wrongs of Woman, or Maria* (١٧٩٨).

**وُلف، فرجنيا** (١٨٨٢-١٩٤١) : Virginia Woolf

روائية وكاتبة مقالات، ولدت في لندن، ابنة لزلي ستيفن , مؤلِّفة *The Voyage Out* (١٩١٥)، و *Night and Day* (١٩١٩)، و *Jacob's Room* (١٩٢٢)، و *Mrs Dalloway* (١٩٢٥)، و *To the Lighthouse* (١٩٢٧)، و *Orlando* (١٩٢٨)، و *The Waves* (١٩٣١)، و *The Years* (١٩٣٧)، و *Between the Acts* (١٩٤١). وقد جمعت مقالاتها الأدبية في كتاب *The Common Reader* (١٩٢٥-١٩٣٢)، ثم نشرت مقالات أخرى كثيرة بعد وفاتها.

**وِنترسن، جانيت** (١٩٥٩- ) : Jeanette Winterson

روائية، ولدت لانكشر. مؤلِّفة *Oranges Are Not the Only Fruit* (١٩٨٥)، و *Sexing the Cherry* (١٩٨٩)، و *Written on the Body* وأعمال أخرى.

**وِنْدَم، جون** (جون وندم پاركْس لوكَس بَينُن هارِس) (١٩٠٣-١٩٦٩) : John Wyndham (John Wyndham Parkes Lucas Beynon Harris)

كاتب روايات علمية، ولد في وورِكْشَر / مؤلِّف *The Day of the Triffids* (١٩٥١)، و *The Kraken Wakes* (١٩٥٣)، و *The Midwich Cuckoos* (١٩٥٧)، وأعمال كثيرة أخرى.

**وودْهاوس، پيتر گرنڤيل** (١٨٨١-١٩٧٥) : Peter Grenville Wodehouse

روائي، ولد في سَري. مؤلِّف *Mike* (١٩٠٩)، و *Psmith in the City* (١٩١٠)، و *Something Fresh* (١٩١٥)، وأربع عشرة رواية يظهر فيها جِيڤز وسيِّدُه بيرتي ووستَر (١٩١٧-١٩٧٤). حُبِسَ في بلجيكا وألمانيا بين سنة ١٩٤٠ وسنة ١٩٤١، وعاش في الولايات المتحدة بعد الحرب. مُنح لقب "فارس" في سنة ١٩٧٥.

**وورْد، مَيري أوگستا** (السيدة همفري) (١٨٥١-١٩٢٠) : Mary Augusta Ward (Mrs. Humphrey)

روائية ومحسنة، ولدت في تازمَينيا [ص]، وعاشت في إنگلترة ابتداءً من سنة ١٨٥٦. مؤلفة *Robert Elsmere* (١٨٨٨)، و *Marcella* (١٨٩٤)، وأعمال أخرى. كانت ابنة أخت ماثيو آرنولد.

**وورْنر، مارينا** (١٩٤٦- ) : Marina Warner

روائية ومؤرِّخة ثقافية. مؤلفة *The Lost Father* (١٩٨٨)، و *Indigo* (١٩٩٢)، و *The Leto Bundle* (٢٠٠١).

**وولپول، هورس، إيرل أورفُرد الرابع** (١٧١٧-١٧٩٧) : Horace Walpole, 4th Earl of Orford

كاتب وسياسي ولد في لندن. كتب أول رواية قوطية هي *The Castle of Otranto* (١٧٦٤)، وعمل عضوًا في البرلمان من سنة ١٧٤١ إلى سنة ١٧٦٧.

**ووه، إيڤلن** (١٩٠٣-١٩٦٦) : Evelyn Waugh

روائي، ولد في لندن. من رواياته *Decline and Fall* (١٩٢٨)، و *Vile Bodies* (١٩٣٠)، و *Black Mischief* (١٨٣٢)، و *A Handful of Dust* (١٩٣٤)، و *Brideshead Revisited* (١٩٤٥)، وثلاثية *Sword of Honour* (١٩٥٢-١٩٦١)، و *The Ordeal of Gilbert Pinfold* (١٩٥٧).

**يَنْغ، شارلُت مَيري** (١٨٢٣-١٩٠١) : Charlotte Mary Yonge

روائية، ولدت في هامپشر. مؤلفة *The Heir of Redclyffe* (١٨٥٣)، و *The Daisy Chain* (١٨٥٦)، وأعمال كثيرة أخرى.

---

[ص] جزيرة في جنوب شرق أستراليا.

## قراءات إضافية

يركّز هذا الدليلُ المخصّص للقراءات الإضافية علـــى الدراســـات العلميـــة الحديثة التي تناولت الرواية الإنكليزية وتاريخها، ويستبعد ذكر الطبعات الأصـــلية والمجموعات القديمة والطبعات المكرَّرة من أمثال المجلّدات التي نـــشرتها سلـــسلة Everyman's Library و World Classics (على الرغم من القيمة العاليـــة التـــي لا تزال تميّز بعض إصداراتهما). ولا يذكر الدليلُ عناوين الكتب في العادة إلا مـــرّة واحدة للتبسيط، على الرغم من ما قد يكون لبعضها من فائدة لأكثر من فصلٍ مـــن فصول الكتاب. ومكان النشر المذكور في هذه القراءاتْ هو المكان الأول الذي يرد على صفحة العنوان[1].

### المقدمة والفصل الأوّل : الرواية والأمة

لا يمكن لأي تاريخ للرواية الإنكليزية منذ بـــداياتها أن يتجاهـــل المراجـــع القديمة مثل

- Ernest A. Baker, *History of the English Novel*, 10 vols. (1924-39).

- Walter Allen, *The English Novel* (1954).

- For Madox Ford, *The English Novel from the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad* (1930).

[1] و إذا لم يرد ذكر المكان مع التاريخ فلقارئ هذه الترجمة أن يفترض أن مكان النشر هو لندن ؛ وذلك زيادة في التبسيط.

ولا يزال كتاب فورد هذا يستحق العودة إليه على الرغم من ما فيه من آراء خلافية ومن اقتصاره على نواحٍ من الموضوع دون أخرى.

- Ralph Fox, *The Novel and the People* (1937).

- Arnold Kettle, *Introduction to the English Novel*, 2 vols. (1951).

وقد جمع پرِچِت مقالاته الممتعة عن الروائيين الإنكليز والأوروبيين في مجموعتين هما

- V. S. Pritchett, *The Living Novel* (1946).

- V. S. Pritchett, *The Working Novelist* (1965).

وحاولت مارگرت آن دودي أن تدخل تاريخ الرواية بتاريخ الفن القصصي النثري عمومًا. انظر

- Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel* (1997).

ومن أفضل الكتب الكثيرة التي تتناول طبيعة التفسير الحديث للكتابات القصصية في نظري كتاب

- Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Mass., 1992).

ومن الكتب التي تتناول علاقة الرواية بالأجناس الأدبية الأخرى

- Georg Lukács, *The Historical Novel* (1962).

- M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin, Tex., 1981).

المقتبسات عن شيكسبير مأخوذة من

- *The Complete Works*, ed. Peter Alexander (1951).

مقالة هيوم "Of National Character" (١٧٤٨) يضمها كتابه

- *Political Essays*, ed. Knud Haakanson (Cambridge, 1994).

وهناك طبعات كثيرة لكتاب

- John Stuart Mill, *Considerations on Representative Government* (1861)

بينما بقيت مقالة وولتر باجت عن الشخصية الوطنية شبه مجهولة :

- Walter Bagehot, *Physics and Politics* (1872).

لكن انظر

- Walter Bagehot, *Collected Works*, 15 vols. (1965-86).

ومن الدراسات الحديثة المهمة للموضوع :

- Anthony D. Smith, *National Identity* (1991).

ويقارن إدْوَرْد سعيد بين مفهومي "الانتساب" و"الولاء" في

- Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic* (1984).

ويبرز بري أندرسن مفهومي "الشخصية الوطنية" و"الهوية الوطنية" في مقالة له عن الموضوع :

- Perry Anderson, "Nation-States and National Identity," *London Review of Books* 13:9 (9 May, 1991), 3-8.

وقد تأثرت كلُّ المناقشات التي تناولت مفهوم "الشعب" بكتاب

-Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983).

ومن أشدِّ الكتب الحديثة الكثيرة عن الهوية الإنكليزية إثارة وأوسعها مـدى، الدراسة الأكاديمية المثيرة للجدل التي نشرها كِرشان كومار :

- Krishan Kumar, *The Making of English national Identity* (Cambridge, 2003).

والكتابان الآتيان يستدعيان التفكير ويثيران قضايا خلافية من زاويتي نظـر متعارضتين :

- Anthony Easthope, *Englishness and National Culture* (1999).

- Roger Scruton, *England: An Elegy* (2000).

وينبغي مقارنة هذين الكتابين بالدراسات التجريبية التي تضمُّها الكتب الآتية:

- Paul Langford, *Englishness Identified: Manners and Character 1650-1850* (Oxford, 2000).

- Robert Colls, *Identity of England* (Oxford, 2002).

- Peter Ackroyd, *Albion: The Origins of the English Imagination* (2002).

ولكل كتاب من هذه الكتب فضائلُ المختارات التي أحـسن اختيارهـا. أمـا الأفكار التقليدية عن الهوية الإنكليزية فأفضل المصادر الخاصة بها هي :

- Daniel Defoe, *The True-Born Englishman and Other Writings*, ed. P, N. Furbank and W. R. Owens (1997).

- Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, ed. Conor Cruise O'Brien (Harmondsworth, 1968).

- Walter Bagehot, *The English Constitution*, with an Introduction by R. H. S. Crossman (1964).

وانظر مقالات جورج أورول تحت بند الرواية في أوائل القرن العشرين. وانظر أيضًا

- J. B. Priestley, *English Journey* (1934).

- J. B. Priestley, *The English* (1973).

- Peter Vansittart, *In Memory of England* (1998).

تبحث مجموعةُ المقالات التي اختارها هومي بابا موضوع العلاقة بين الأمة والقومية والقصة في :

- Homi K. Bhabha, ed., *Nation and Narration* (1990).

وانظر أيضًا

- Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (1994).

- Pericles Lewis, *Modernism, Nationalism and the Novel* (Cambridge, 2000).

ويتناول فردرك جَيمسن الرواية بصفتها "قصة رمزية قومية" في تحليله لروايات وِندَم لُوِس :

- Frederic Jameson, *Fables of Aggression* (Berkeley, 1979).

ومن الدراسات الكلاسيكية للتقاليد الروائية لدى شعوب أخرى :

- Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, 2nd ed. (New York, 1966).

- Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (New York, 1957).

- Margaret Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (Toronto, 1972).

ومن بين الدراسات الأحدث عهدًا أوصي بقراءة

- Gerry Smyth, *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction* (London and Chicago, 1997).

ويتناول بول گلبرت "فكرة الأدب القومي" في مقالة نشرها في كتاب

- John Horton and Andrea T. Baumeister, eds., *Literature and the Political Imagination* (1996).

وقد نشرت دراسات مهمة عن الهوية الإنكليزية من حيث علاقتها بالأشكال الفنية الأخرى، مثل كتاب

- Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art* (1956)

ومن هذه الدراسات ما يتعلّق بالأجناس الأدبية الأخرى. فالشعر، مثلاً، هو موضع الاهتمام الأول في هذين الكتابين :

- John Lucas, *England and Englishness* (1990).

- David Gervais, *Literary Englands*, (Cambridge, 1993).

ويتضمّن كتاب ولِيمز الآتي ذكره نظرات بالغة الأهمية في الشعر والرواية في إنكلترة عبر العصور :

- Raymond Williams, *The Country and the City* (1973).

ولعل كويني د. ليفس هي الوحيدة التي خصصت لموضوع إنكليزية الرواية الإنكليزية دراسة مستقلّة من بين النقاد المهمّين في القرن العشرين. انظر

- Q. D. Leavis, "The Englishness of the English Novel," *English Studies* 62: 2 (1981) 128-45.

وقد أعيد نشر محاضرات ولِيَم هازلت عن الكتّاب الكوميديين الإنكليز مرّات عديدة :

- William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers* (1819).

أما الصيغة الأبكر من مقالته عن الروائيين الإنكليز فهي

- "Standard Novels and Romances," in *Complete Works*, rd. P. P. Howe (1933), xv, 5-24.

وجمعت المقدمات التي كتبها وولتر سكُت للسلسلة المعنونـة بــ "مكتبـة الروائيين" التي كانت تنشرها دار نشر بالنتاين (١٨٢١) في كتابه

- *Lives of the Novelists* (1910 ).

**ومن الدراسات المخصَّصة لأشكال روائية بعينها**

- Claudio Guillén, "Toward a Definition of the Picaresque," in *Literature as a System* (Princeton, 1971), 71-106.

- Walter L. Reed, *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque* (Chicago, 1981).

وانظر مقالة مورتي عن رواية النشأة والتربية (Bildungsroman) في كتاب

- Franco Moretti, *The Way of the World* (1987).

واتّخذت الكتب الآتية من رواية التودُّد الإنكليزية موضوعًا لها :

- Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (New York, 1987).

- Joseph Allen Boone, *Tradition Counter Tradition* (Chicago, 1987).

- Ruth Bernard Yeazell, *Fiction of Modesty: Women and Courtship in the English Novel* (Chicago, 1991).

والأفكار التي يطرحها لاينل ترِلنغ عن "الشاب القادم من الأقاليم" موجودة في مقالته عن رواية هنري جيمز **الأميرة كساماسيما** المنشورة في

- Lionel Trilling, *The Liberal Imagination* (1951).

ويقارن مارتن گرين في دراسته الفذة المثيرة الروايات التي تتناول الحياة العائلية وتلك التي تتناول المغامرات الإمبريالية في

- Martin Green, *Dreams of Adventures, Deeds of Empire* (1980).

## الفصل الثاني : فرسان وبيوريتانيّون ومتشرّدون

- William A. Ringler, Jr., and Michael Flachmann, eds., *Beware the Cat: The First English Novel* (San Marino, Calif., 1988), 75-90.

يتناول ملحقٌ في هذا الكتاب تاريخ القصة الإنكليز قبل سنة ١٥٥٨.

- Eugene Vinaver, ed., *The Works of Sir Thomas Malory*, 3 vols. (Oxford, 1947).

هذه هي الطبعة المعتمدة لأعمال مالري.

- Stephen Knight, *Arthurian Literature and Society* (1983).

يتضمن هذا الكتاب مناقشة لقصة موت آرثرعلى أنها ترمز لحروب الوردتين.

- Paul Salzman, *English Prose Fiction 1559-1700: A Critical History* (Oxford, 1985).

يدين كلُّ دارسي القصة الإنكليزية في الحقبة الإليزابيثية والقرن السابع عشر لهذا العمل وللمجموعتين من المختارات اللتين نشرهما في سلسلة World's Classics، وهما

- *Elizabethan Prose Fiction* (Oxford, 1987)

- *Seventeenth-Century Fiction* (Oxford, 1991).

ومن أهم ما يكمل عمل سالتسمَن الفصولُ الأولى من كتاب

- Josephine Donovan, *Women and the Rise of the Novel, 1405-1726* (New York, 2000).

وقد استفدتُ من الكتب الآتية فيما يخصُّ الحقبة الإليزابيثية :

- Sir Philip Sidney, *Arcadia*, ed. Katherine Duncan-Jones (Oxford, 1994).

- David Margolies, *Novel and Society in Elizabethan England* (1985).

- Robert Mayer, *History and the Early English Novel* (Cambridge, 1987).

- Gamini Salgado, ed., *Cony-Catchers and Bawdy Baskets* (Harmondsworth, 1972),

وهذا كتاب يضمُّ مختارات تصور حياة الطبقات الدنيا في الحقبة الإليزابيثية.

- Spiro Peterson, ed., *The Counterfeit Lady Unveiled* (Garden City, New York, 1961).

**وهذا الكتاب هو مختارات من قصص الإجرام في القرن السابع عشر.**

- Aphra Behn, *Oroonoko, The Rover and Other Works*, ed. Janet Todd (1992).

مختارات عالية القيمة حرّرتها جانت تُدّ.

وتضم طبعة ڤراكو (Virago) لكتاب

- Aphra Behn, *Love-Letters Between a Nobleman and His Sister* (1987)

**مقدّمة كتبتها مورين دَفي.**

- S. J. Wiseman, *Aphra Behn* (Plymouth, 1996).

هذا الكتاب هو مقدّمة مفيدة تستعرض أعمال بن.

نشر روجر شارُك المحقّق الرئيس لأعمال بَنْيَن الكتب الآتية :

- John Bunyan, *Grace Abounding*, ed. Roger Sharrock (Oxford, 1962).

- John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, ed. Roger Sharrock Harmondsworth, 1965).

- John Bunyan, *The Holy War*, ed. Roger Sharrock and James F. Forrest (Oxford, 1980).

- John Bunyan, *The Life and Death of Mr Badman*, ed. Roger Sharrock and James F. Forrest (Oxford, 1988).

ويبحث أ. أ. باركر كتابات بَنْيَن وديفو وفيلـدنغ صـلتها بروايـة التـشرد الإسبانية :

- A. A. Parker, *Literature and the Delinquent* (Edinburgh, 1977).

بينما يبحث ليوبولد دامروش الابن مكانة بَنْيَن في التراث الروائي :

- Leopold Damrosch, Jr., *God's Plot and Man's Stories: Studies in the Fictional Imagination from Milton to Fielding* (Chicago, 1985).

**الفصول ٣ – ٦ : روايات القرن الثامن عشر**

من بين كتب التاريخ الحديثة التي تتناول تاريخ القرن الثامن عـشر والتـي تهتم بموضوع الهويات القومية :

- Linda Colley, ***Britons: Forging the Nation 1701-1837*** (New Haven, 1992).

- H. T. Dickinson, ***The Politics of the People in Eighteenth-Century Britain*** (Basingstoke, 1995).

- Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism* (1987).

- Raphael Samuel, ed., *Patriotism: The Making and Unmaking of British national Identity*, 3 vols. (1989).

**ويضم هذا الكتاب مجموعة مهمة من المقالات.**

- Laird Okie, *Augustan Historical Writing* (Lanham, Md., 1991).

وهنا يستعرض المؤلِّف كتب التاريخ المخصَّصة لإنكلترة، بينما يستعرض الكتاب الآتي الجدل الذي دار حول الثورة الإنكليزية :

- R. C. Richardson, *The Debate on the English Revolution* (1977).

يدين كل باحث في مجال الرواية في القرن الثامن عشر بالعرفان للدراسة الكلاسيكية التي أعدَّها إيَن واتْ عن ديفو ورچردسن وفيلدنغ :

- Ian Watt, *The Rise of the Novel* (1957).

ومن بين الصياغات العديدة لأطروحة وات ما يلي :

- Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740* (1988).

- Lennard G. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel* (New York, 1983).

- Marthe Robert, *Origins of the Novel* (1987).

- G. Paul Hunter, *Before Novels* (New York, 1990).

- John J, Richetti, *Popular Fiction before Richardson* (Oxford, 1969).

وتبحث الكتب الآتي ذكرها نواحي من الرواية من حيث كونهـا "مؤسسة اجتماعية" :

- Deirdre Lynch and William B. Warner, eds., *Cultural Institutions of the Novel* (Durham, NC, 1996).

- Clifford Siskin, *The Work of Writing* (Baltimore, 1998).

- Diana Spearman, *The Novel and Society* (1966).

ويضم عددٌ من دلائل القرّاء لفن الرواية في القرن الثـامن عـشر مقـالات قيمة. ومن الدلائل التي يجب ذكرها :

- Richard Kroll, ed., *The English Novel*, 2 vols. (1998).

- John Richetti, ed. *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel* (Cambridge, 1996).

وإذا ما أراد القارئ متابعة الأبحاث الحديثة المخصَّصة لروايـات القـرن الثامن عشر "المطوّل" (أي الذي يشمل أوستن وسكُت)، فلا غنى له عن مجلّة *The Eighteenth-Century Novel*. ومن بين كتب التاريخ الأدبي العام يستحق الكتابـان الآتيان التنويه :

- John Barrell, *English Literature in History 1730-1780* (1983).

- Laura Brown, *English Dramatic Form, 1660-1760* (New Haven, 1981).

وتعالج الدراسات الآتية علاقة الرواية في القرن الثـامن عـشر بالأجنـاس الأدبية المعاصرة الأخرى :

- Martin C. Battestin, *The Providence of Wit* (Oxford, 1974).

- Terry Castle, *Masquerade and Civilization* (1986).

- Paul J. Korshin, *Typologies in England 1650-1820* (Princeton, 1982).

- Ronald J, Paulson, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England* (New Haven, 1967).

**وانظر عن علاقة الرواية بالسيرة الذاتية :**

- Patricia Meyer Spacks, *Imagining a Self* (Cambridge, Mass., 1976).

**أما الكتاب الآتي فيستعرض صياغات القرن الثامن عشر لسِفْر أيّوب :**

- Jonathan Lamb, *The Rhetoric of Suffering* (Oxford, 1995).

من الطبعات الحديثة للكتب السياسية الكلاسيكية التي ظهرت في الفترة التي نتحدَّث عنها :

- Thomas Hobbes, *Leviathan*, ed. C. B. Macpherson (Harmondsworth, 1968).

- John Locke, Two Treatises of Government, ed. Peter Laslett, rev. ed. (New York, 1965).

- Lord Shaftesbury, *Characteristics*, ed. John M. Robertson (Indianapolis, 1964).

**وانظر**

- Gordon J. Schocher, *Patriarchalism in Political Thought* (Oxford, 1975)

وفيه يتناول المؤلِّف صيغاً من "العائلة الاستبدادية".

- Carol Kay, *Political Constructions* (Ithaca, NY, 1988).

- Everett Zimmerman, *The Boundaries of Fiction* (Ithaca, NY, 1996).

ويعالج هذان الكتابان الرواية من حيث صلتها بالفكر السياسي، بينما يعـالج الكتاب الآتي موضوع "السياسة الجنسية والكيان السياسي" في أدب الفترة ١٦٦٠-١٨٣٠:

- Richard Braverman, *Plots and Counterplots* (Cambridge, 1993).

**ومن الدراسات الأخرى التي تتناول الأدب والسياسة :**

- Miranda J. Burgess, *British Fiction and the Production of Social Order, 1740-1830* (Cambridge, 2000).

- W. Austen Flanders, *Structures of Experience* (Columbia, SC, 1984).

- Christine Gerrard, *The Patriot Opposition to Walpole* (Oxford, 1994).

- Howard D. Weinbrot, *Britannia's Issue* (Cambridge, 1993).

توجد دراستان كلاسيكيتان للجريمة والمجتمع في القرن الثامن عشر هما

- Douglas Hay et al., *Albion's Fatal Tree* (1975).

- Peter Linebaugh, *The London Hanged* (1991).

ويناقش لنكُلن فولر سير المجرمين في كتابه

- Lincoln B. Faller, *Turned to Account* (1987)

ويتضمن كتاب بِل الآتي ذكره تحليلاً لفيلدنغ يستحق التنويه :

- Ian A. Bell, *Literature and Crime in Augustan England* (1991).

**وانظر أيضًا كتاب**

- Bertrand H. Bronson, *Joseph Ritson*, 2 vols. (Berkeley, 1938)

الذي يروي سيرة حياة رِتسن، وكتاب

- Graham Seal, *The Outlaw Legend* (Cambridge, 1996)

الذي يربط قطّاع الطرق الإنكليز بالخارجين عن القانون في أمريكا وأستراليا. أما فيما يخص الكمّ الهائل من الكتابات المتعلّقة بروبن هُد وغيره من الخارجين عن القانون، فإن الكتاب الوحيد الذي ينبغي ذكره هو

- E. J. Hobsbawm, *Bandits* (1958).

**تتضمن الطبعات الحديثة لأعمال ديفو ما يلي :**

- *A Journal of the Plague Year*, ed. Anthony Burgess and Christopher Bristow (Harmondsworth, 1966).
- *Memoirs of a Cavalier*, ed. James T. Bolton (1972).
- *Moll Flanders*, ed. G. A. Starr (Oxford, 1981).
- *Robinson Crusoe*, ed. Michael Shinagel, 2nd ed. (New York,1994).
- *Roxana*, ed. Jane Jack (Oxford, 1981).
- *A Tour through the Whole Island of Great Britain*, ed. Pat Rogers (Harmondsworth, 1971).

وقد أخرجت پات روجرز أيضًا كتاب

- *Daniel Defoe: The Critical Heritage* (1972).

بينما يحتوي كتاب ديڤد فوسِت على عرض ممتاز لمصادر رواية روبنسن كروزو :

- David Faussett, *The Strange Surprising Sources of Robinson Crusoe* (Amsterdam, 1994).

ومن الكتب النقدية الأخرى التي اعتمدت عليها :

- Lincoln B. Faller, *Crime and Defoe* (Cambridge, 1993).

- Maximillian E. Novak, *Realism, Myth, and History in Defoe's Fiction* (Lincoln, Nebr., 1983).

- Manuel Schonhorn, *Defoe's Politics* (Cambridge, 1991).

- Lieve Spaas and Brian Stimpson, eds., *Robinson Crusoe: Myth and Metamorphoses* (Basingstoke, 1996).

- David Trotter, *Circulation: Defoe, Dickens, and the Economies of the Novel* (Basingstoke, 1988).

**فيلدنغ :**

- *Amelia*, ed. Martin C. Battestin (Oxford, 1983).

- *An Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers*, ed. Malvin R. Zirker (Oxford, 1988)

- *Joseph Andrews and Shamela*, ed. Arthut Humphreys, rev. ed. (1993).

- *The Journal of a Voyage to Lisbon*, ed. Tom Keymer (1996).

- *Tom Jones*, ed. R. P. C. Mutter (Harmondsworth, 1966).

- *The True Patriot and Related Writings*, ed. W. B. Coley (Oxford, 1987).

وانظر

- Homer Obed Brown, "*Tom Jones*: The 'Bastard' of History," *Boundary* 2,7: 2 (1979), 201-33.

وهذه من المقالات الكلاسيكية عن فيلدنغ وسياسة عصره. وانظر أيضًا :

- Mrian McCrea, *Henry Fielding and the Politics of Mid- Eighteenth-Century England* (Athens, G., 1981).

وينظر كارلتن في الجدل المتعلّق بالموقف من اليعاقبة في النقد الذي تنـــاول رواية توم جونز في

- Peter J. Carlton, "*Tom Jones* and the '45 Once Again," *Studies in the Novel* 20: 4 (1988), 361-73.

والسيرة المعتمدة لفيلدنغ هي

- Martin C. Battestin with Ruth R. Battestin, *Henry Fielding: A Life* (1989).

**وهناك دراستان نقديّتان عامّتان هما**

- Robert Alter, *Fielding and the Nature of the Novel* (Cambridge, Mass., 1968).

- Jill Campbell, *Natural Masque, Gender and Identity in Fielding's Plays and Novels* (Stanford, 1995).

**تتضمن الطبعات الحديثة لأعمال رچردسن**

- *Clarissa*, ed. Angus Ross (Harmondsworth, 1985).

- *The History of Sir Charles Grandison*, ed. Jocelyn Harris, 3 vols. (1972).

- *Pamela*, ed. Peter Sabor (Harmondsworth, 1980).

- *Pamela*, ed. Thomas Keymer and Alice Wakely (Oxford, 2001).

- *Selected Letters*, ed. John Carroll (Oxford, 1964).

**وانظر**

- John Carroll, ed., *Samuel Richardson: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, NH, 1969).

- Margaret Anne Doody and Peter Sabor, eds., *Samuel Richardson: Tercentenary Essays* (Cambridge, 1989).

**ومن الدراسات العامة**


- Ewha Chung, *Samuel Richardson's New Nation* (New York, 1998).

- Jocelyn Harris, *Samuel Richardson* (Cambridge, 1987).

-Cynthia Griffin Wolff, *Samuel Richardson and the Eighteenth-CenturyPuritan Character* (Hamden, Conn., 1972).


ومن الدراسات الكلاسيكية لرواية كلارسا مقالة كرستُفر هِل :


- Christopher Hill, "Clarissa Harlowe and Her Times" in *Puritanism and Revolution* (1958).


ومن الدراسات الأخرى لرائعة رچردسن :


- Lois E. Bueler, *Clarissa's Plots* (Newark, De., 1994).

- Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa* (Oxford, 1982).

- Tom Keymer, *Richardson's "Clarissa" and the Eighteenth-Century eader* (Cambridge, 1992).


**سمولِت :**


- Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, ed. Louis M Knapp and Paul-Gabriel Boucé (Oxford, 1894).


وقد جمعت الدراسات النقدية المخصَّصة لسمولِت في


- *Tobias Smollett: The Critical Heritage*, ed. Lionel Kelly (1987).

- *Tobias Smollett: Bicentennial Essays*, ed. G. S. Rousseau and P.-G. Boucé (New York, 1971).

ومن الطبعات الحديثة التي استعملتها لأعمال روائية من القرن الثامن عشر:

- Joseph Addison, Sir Richard Steele, and Eustace Budgell, *Sir Roger de Coverly*, ed. John Hampden (1967).

- John Arbuthnot, *The History of John Bull*, ed. Alan W. Bower and Robert A. Erickson (Oxford, 1976).

- Fanny Burney, *Evelina*, ed. Edward A. Bloom and Lillian D. Bloom (Oxford, 1982).

- Sara Fielding, *The Adventures of David Simple*, ed. Malcolm Kelsall (Oxford, 1994).

- William Godwin, *Things As They Are or the Adventures of Caleb Williams*, ed. Maurice Hindle (1988).

- Oliver Goldsmith, *Collected Works*, ed. Arthur Friedman (Oxford, 1966).

- Eliza Haywood, *Three Novellas*, ed. Earla A. Wilputte (East Lansing, Mich., 1995).

- Henry Mackenzie, *The Man of Feeling*, ed. Brian Vickers (1970).

- Charlotte Smith, *The Old Manor House*, ed. Anne Henry Ehrenpreis (1969).

- Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, ed. Graham Petrie (Harmondsworth, 1967).

- Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, ed. W. S. Lewis (Oxford, 1964).

- Mary Wollstonecraft, *Mary, A Fiction and The Wrongs of Woman*, ed.Gary Kelly (1976).

**وقد كتب كلي الكتاب الآتي :**

- Gary Kelly, *The English Jacobin Novel 1780-1805* (Oxford, 1976)

**ومن الدراسات الأخرى للروايات ذات التوجه الراديكالي**

- Pamela Clemit, *The Godwinian Novel* (Oxford, 1993).

- Loraine Fletcher, "Four Jacobin Women Novelists" in John Lucas, ed. *Writing and Radicalism* (1996), 102-27.

**الفصلان ٧ و ٨ (أ) : سكُت وجين أوستن، ومعاصروهما**

يشير هذان الفصلان إلى أمثلة أخرى من الروايات الراديكالية وغير الراديكالية التي ظهر في القرن الثامن عشر، ومن أهمها :

- Thomas Holcroft, *Anna St Ives*, ed. Peter Faulkner (1970).

- Elizabeth Inchbald, *A Simple Story*, ed. J. M. S. Tompkins (1967).

- Clara Reeve, *The Old English Baron*, ed. James Trainer (1967).

- Charlotte Smith, *Desmond,* ed. Antje Blank and Janet Todd (Peterborough, Ont., 2001).

- Charlotte Smith, *Emmeline*, ed. Anne Henry Ehrenpreis (1971).

وانظر أيضًا :

-Loraine Fletcher, *Charlotte Smith: A Critical Biography* (Basingstoke, 1998).

**ومن الروايات المعاصرة لسكت وأوستن :**

- Frances Burney, *The Wanderer*, ed. Margaret Anne Doody, Robert L. Mack, and Peter Sabor (Oxford, 1992).

- Maria Edgeworth, *Castle Rackrent and Ennui*, ed. Marilyn Butler (1992).

- Susan Ferrier, *Marriage*, ed. Herbert Feltine; (1971).

**ومن الدراسات العامة المهمة دراستان أولاهما هي**

- Igor Webb, *From Custom to Capital* (Ithaca, NY, 1981).

وهي عن الرواية الإنكليزية والثورة الصناعية، وثانيتهما هي

- Katie Trumpener, *Bardic Nationalism* (Princeton, 1997).

وهي عن الرواية الرومانسية والإمبراطورية البريطانية.ويتناول دانيل كُـتَم أعمال كلٍّ من أوستن وسكُت من حيث علاقتهما بالرواية القوطية :

- Daniel Cottam, *The Civilized Imagination* (Cambridge, 1985).

أما كانن شمِت فيدرس الرواية القوطية وعلاقتها بالقومية الإنكليزية :

- Cannon Schmitt, *Alien Nation* (Philadelphia, 1997).

وثمة دراستان لسكُت والرواية القوطية هما

- Ian Duncan, *Modern Romance and the Transformations of the Novel* (Cambridge, 1992).

- Fiona Robertson, *Legitimate Histories* (Oxford, 1994).

أما كتاب

- David Kaufmann, *The Business of Common Life* (Baltimore, 1995).

فينظر في علاقة الروائيين الرومانسيين بالاقتصاد الكلاسـيكي[ب]. ويبحـث الكتابان الآتيان علاقة سكُت بالروايات التاريخية التي كتبت بعده :

- Avrom Fleishman, *The English Historical Novel* (Baltimore, 1971)

- Andrew Sanders, *The Victorian Historical Novel 1840-1880* (1978).

ويمكن الرجوع إلى ما كتب من نقد يتناول أعمال ميري رَسل متْفرْد ومـن جاء بعدها في الكتابين الآتيين :

---

[ب] هو الفكر الاقتصادي الذي بدأ مع نشر كتاب آدم سمِث *The Wealth of Nations* في سنة ١٧٧٦.

- P. D. Edwards, *Idyllic Realism fro Mary Mitford to Hardy* (Basingstoke, 1988).

- Elizabeth K. Helsinger, *Rural Scenes and national Representations* (Princeton, 1997).

وواشنگتن إرفنغ هو أحد الكتّاب الذين يتناولهم برادبري في بحثه المخصّص للعلاقات الأدبية بين إنكلترة وأمريكا :

- Malcolm Bradbury, *Dangerous Pilgrimages* (1995).

ومن بين الطبعات الكثيرة لأعمال سْكُتْ كانت الطبعات الآتي ذكرها وهي ذات فائدة خاصة لي :

- *The Heart of Mid-Lothian*, ed. Tony Inglis (1994).

- *Ivanhoe*, ed. Graham Tulloch (Edinburgh, 1998).

- *Kenilworth*, ed. J. H. Alexander (1999).

- *On Novelists and Fiction*, ed. Ioan Williams (1968).

- *Rob Roy*, ed. John Sutherland (1995).

والمقدّمة التي كتبَها سْكُتْ لرواية **إيفانهو** في سنة ١٨٣٠ وحذفَها تُلُكْ من طبعته المذكورة أعلاه تثبتها طبعات كثيرة أخرى للرواية. أما ردود الفعل النقدية التي أثارتها روايات سْكُتْ فقد جُمِعَت في الكتابين الآتيين :

- John O. Hayden, ed., *Walter Scott: The Critical Heritage* (1970).

- D. D. Devlin, ed., *Walter Scott: Modern Judgement* (Nashville, 1970).

ويعتبر كتاب وِلْش الآتي ذكره من الكتابات النقدية الكلاسيكية[ت] :

- Alexander Welsh, *The Hero of the Waverley Novels* (New Haven, 1963).

وأنا مدين بالفضل أيضًا لكلٍّ من الكتب الآتية :

- Cairns Craig, *Out of History* (Edinburgh, 1996).

- James Kerr, *Fiction against History: Scott as Storyteller* (Cambridge, 1989).

- Graham McMaster, *Scott and Society* (Cambridge, 1981).

من الطبعات المحقَّقة لأعمال جَين أوستن أذكر ما يلي :

- *Catherine and Other Writings*, ed. Margaret Anne Doody and Douglas Murray (Oxford, 1998).

- *Emma*, ed. Ronald Blythe (Harmondsworth, 1966).

- *Mansfield Park*, ed. Tony Tanner (Harmondsworth, 1966).

- *Northanger Abbey*, *Lady Susan*, *The Watsons*, and *Sanditon*, ed. John Davis (Oxford, 1990)

- *Sense and Sensibility*, ed. Tony Tanner ((Harmondsworth, 1969).

ومن المجموعات النقدية :

---

[ت] تفهم هذه الكلمة بالعربية – خطأ في معظم الأحيان – بمعنى "التقليدية"، ولكن معناها الحقيقي في سياق كالسياق الراهن هو أن هذا العمل هو من طبقة نقدية راقية. وقد نقول إنه من "العيون" أو من المراجع "المعتمدة".

- *Jane Austen*, ed. Ian Watt (Englewood Cliffs, NJ, 1963).

ويضم هذا المتـــاب مقالـــة دونلـــد گرين المهمـــة "Jane Austen and the Peerage".

- *Jane Austen: Bicentenary Essays*, ed. John Halperin (Cambridge, 1975).

- *Jane Austen in a Social Context*, ed. David Monaghan (Basingstoke, 1981).

والمقدّمة الآتي ذكرها والتي نشرت حديثًا مقدّمة ممتازة لأعمال أوستن :

- Robert Miles, *Jane Austen* ((Tavistock, 2003).

ومن الدراسات التي تتناول أعمال جين أوستن من منظور سياسي :

- Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford,1975).

- Claudia L. Johnson, *Jane Austen: Women, Politics and theNovel* (Chicago, 1988).

- Edward Neill, *The Politics of Jane Austen* (Basingstoke, 1999).

- Edward Said, *Culture and Imperialism* (1993).

وفي هذا الكتاب يتناول سعيد موضوع الرّقّ في رواية مانسفيلد پارك. وقـــد تناول النقاد موضوعات أخرى في الكتب الآتي ذكرها :

- Frank W. Bradbrook, *Jane Austen and Her Predecessors* (Cambridge,1966).

- Jocelyn Harris, *Jane Austen's Art of Memory* (Cambridge, 1989).

- Margaret Kirkham, ***Jane Austen, Feminism and Fiction*** (Sussex, 1983).

**وانظر أيضًا**

- Shinobu Minma, "Self-Deception and Superiority Complex: Derangement of Hierarchy in Jane Austen's Emma," *Eighteenth-Century Fiction* 14: 1 (2001), 49-65.

**<u>الفصول ٧، ٨ (ب)، ٩، ١٠، ١١: الرواية الفكتورية</u>**

-Thomas Carlyle, *Selected Writings*, ed. Alan Shelston (Harmondsworth, 1971).

- Edward Bulwer-Lytton, *England and the English*, ed.Standish Meacham (Chicago, 1970).

- J. W. Burrow, *A Liberal Descent* (Cambridge, 1981).

وهذا الكتاب هو دراسة مهمة لموضوع الكتابة التاريخية في العصر الفكتوري.

- Martin J. Wiener, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit* (Cambridge, 1981).

وهذا الكتاب هو دراسة للاتجاهات الفكتورية نحو مفهوم الطبقة، وهي دراسة مثيرة للفكر أثرت في غيرها من الدراسات. وانظر المقالات التي جمعت في الكتاب الآتي ذكره :

- Herbert F. Tucker, ed., *A Companion to Victorian Literature and Culture* (Oxford, 1999).

ينظر فرانكو مورِتي إلى الرواية الإنكليزية في سياقها الأوروبي في هـذين الكتابين :

Franco Moretti, *The Way of the World* (1987).

Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800-1900* (1998).

ويشكّل الكتابان الآتيان نقطة بداية جيدة لدراسة الرواية السياسية في العصر الفكتوري :

- Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties* (Oxford, 1954).

- John Lucas, ed., *Literature and Politics in the Nineteenth Century* (1971).

ومن الدراسات النقدية الأحدث عهدًا :

- Rosemarie Bodenheimer, *The Politics of Story in Victorian Social Fiction* (Ithaca, NY, 1988).

- Catherine Gàllagher, *The Industrial Reformation of English Fiction* (Chicago, 1985).

**ومن الدراسات التي تتناول موضوع الذكورة والأنوثة**

- Patricia Ingham, *The Language of Gender and Class* (1996).

- Mary Poovey, *Uneven Developments* (1989).

- Ruth Bernard Yeazell, "Why Political Novels Have Heroines," *Novel* 18: 2 (1985), 126-44.

ومن الدراسات التي تتناول موضوع الهوية القومية الإنكليزية

- Michael Ragussis, *Figures of Conversion* (Durham, NC, 1995)

وفيها يبحث المؤلّف "المسألة اليهودية" عند دزريلي وغيره، وكذلك

- Julian Wolfrey, *Being English* (Albany, NY, 1994).

وتحتل علاقة الرواية بالإمبراطورية مكان الصدارة من اهتمامات هذه الكتب:

- Patrick Brantlinger, Rule of Darkness (Ithaca, NY, 1988).

- Jonathan Arac, Harriet Ritvo, eds., *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature* (Durham, NC, 1995).

- Daniel Bivona, *Desire and Contradiction: Imperial Visions and Domestic Debates in Victorian Literature* (Manchester, 1990).

- Terry Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger* (1995).

ويتناول المؤلّف في هذا الكتاب موضوع الثقافة الأيرلندية

- Susan Meyer, *Imperialism at Home* (Ithaca, NY, 1996).

- Jenny Sharpe, *Allegories of Empire* (Minneapolis, 1993)

وفيه تدرس المؤلّفة موضوع "النساء في السياق الاستعماري"

- Joss Marsh, *Word Crimes* (Chicago, 1998)

وهذه دراسة متميّزة للاتجاهات المناهـضة لـسلك الكهنـوت فـي الأدب الفكتوري. أما المعالجات ذات المنحى الشكلاني فمن أبرزها

- Peter K. Garrett, *The Victorian Multiple Plot Novel* (New Haven, 1980).

- John R. Reed, *Victorian Conventions* (Athens, Ohio, 1975).

**أما دراسة**

- Peter Keating, *The Haunted Study* (1989)

فهي دراسة للتاريخ الاجتماعي للرواية في بدايات القرن العـشرين، وهـذه يمكن استكمالها بدراسة أبكر للمؤلّف نفسه :

- Peter Keating, *The Working Classes in Victorian Fiction* (1971)

**وبدراسة أخرى هي**

- Sally Ledger, *The New Woman* (Manchester, 1997).

ويتناول كتاب بورْن الآتي ذكره عددًا من الروائيين من دكنز إلى ولْز :

- Daniel Born, *The Birth of Liberal Guilt in the English Novel* (Chapel Hill, NC, 1995)

**تتضمن الطبعات الحديثة من روايات دكنز التي رجعت إليها**

- *Bleak House*, ed. Norman Page (1985).

- *Bleak House*, ed. Nicola Bradbury (1996).

- *Martin Chuzzlewit*, ed. P. N. Furbank (1986).

- *Martin Chuzzlewit*, ed. Patricia Ingham (1999).

- *Oliver Twist*, ed. Peter Fairclough (1985).

- *Our Mutual Friend*, ed. Adrian Poole (1997).

- *A Tale of two Cities*, ed. Richard Maxwell (2000).

ومن بين الكتابات النقدية التي أنصح بمراجعتها :

- James Buzard, " 'Anywhere's Nowhere': *Bleak House* as utoethnography." *Yale Journal of Criticism* 12: 1 (1999).

- J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels* (Cambridge, Mass., 1958).

- John Kucich, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens* (Athens, Ga., 1981).

- John Lucas, *Charles Dickens: The Major Novels* (1972).

- Richard Maxwell, *The Mysteries of Paris and London* (Charlottesville, Va, 1992).

- William J. Palmer, *Dickens and New Historicism* (Basingstoke, 1997).

- Anny Sadrin, *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles ickens* (Cambridge, 1994).

- Alexander Welsh, *The City of Dickens* (Oxford, 1971).

- Alexander Welsh, *From Copyright to Copperfield* (Cambridge, Mass., 1987).

- Benjamin Disraeli, *Sybil*, ed. Thom Braun (Harmondsworth, 1980).

- Robert Blake, *Disraeli* (1966).

وهذه هي السيرة المعتمدة لدزريلي، ويمكن أن يضاف إليها هذا الكتاب :

- Charles Richmond and Paul Smith, eds., *The Self-Fashioning of Disraeli 1818-1851* (Cambridge, 1998).

- Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, ed. Q. D. Leavis (Harmondsworth, 1966).

ومن الطبعات الحديثة الأخرى :

- Charlotte Brontë, *Villette*, ed. Mark Lilly (Harmondsworth, 1979).

- Emily Brontë, *Wuthering Heights*, ed. Ian Jack (Oxford, 1995).

- Anne Brontë, *The Tenant of Wildfell Hall*, ed. G. D. Hargreaves (Harmondsworth, 1979).

وقد حقّقت كرستين ألكزاندر مجلّدين من أعمال شارلُت برونتي المبكّرة :

- Charlotte Brontë, *Early Writings*, ed. Christine Alexander (Oxford, 1987, 1991).

والكتابان الآتي ذكرهما كتاب مفيدان جدًّا :

- Barbara Timm Gates, *Critical Essays on Charlotte Brontë* (Boston, 1990).

- Enid L. Duthie, *The Foreign Vision of Charlotte Brontë* (1975).

أما كتاب تري إيگلتن فهو دراسة لجين برونتي من وجهة نظر ماركسية :

- Terry Eagleton, *Myths of Power*, 2nd ed. (Basingstoke, 1988).

وانظر أيضًا كتب بودنهايمر ومايز وشارپ المذكورة أعلاه من بين كتب أخرى.

من بين الطبعات الحديثة لروايات إليزابث گاسكل :

- *Cousin Phillis and Other Tales*, ed. Angus Easson (Oxford, 1981).

- *My Lady Ludlow and Other Stories*, ed. Edgar Wright (Oxford, 1989).

- *North and South*, ed. Dorothy Collin (1986).

- *Sylvia's Lovers*, ed. Andrew Sanders (Oxford, 1982).

- *Wives and Daughters*, ed. Frank Gloversmith (Harmondsworth, 1969).

**ومن الدراسات النقدية :**

- Deirdre d'Albertis, *Dissembling Fictions* (New York, 1997).

- Coral Lansbury, *Elizabeth Gaskell: The Novel of Social Crisis* (1975).

**ومن الطبعات المخصَّصة لأنتُني ترولوپ :**

- *An Autobiography*, ed. Michael Sadleir and Frederick Page (Oxford, 1992).

- *Doctor Thorne*, ed. David Skilton (Oxford, 1980).

- *The Warden*, ed. Robin Gilmour (1986).

- *The Way We Live Now*, ed. Sir Frank Kermode (1994).

- George Eliot, *Adam Bede*, ed. Valentine Cunningham (Oxford, 1996).

- *Daniel Deronda*, ed. Barbara Hardy (Harmondsworth, 1967).

- *Felix Holt, the Radical*, ed. Fred C. Thomson (Oxford, 1988).

- *Middlemarch*, ed. David Carroll (Oxford, 1998).

- *The Mill on the Floss*, ed. Gordon S. Haight (Oxford, 1980).

- *Scenes of Clerical Life*, ed. Thomas A. Noble (Oxford, 1988).

**وانظر**

- Gordon S. Haight, ed., *A Century of George Eliot Criticism* (1966).

- Barbara Hardy, ed., *Critical Essays on George Eliot* (1970).

**ومن الكتابات النقدية الأحدث عهدًا :**

- Nancy Henry, *George Eliot and the British Empire* (Cambridge, 2002).

- Neil NcCaw[ث], *George Eliot and Victorian Historiography* (Basingstoke, 2000).

- Bernard Semmel, *George Eliot and the Politics of National Inheritance* (New York, 1994).

- Sally Shuttleworth, *George Eliot and Nineteenth-Century Science* (Cambridge, 1986).

---

[ث] كذا في الأصل، والصحيح McCaw. انظر عرضنا إلى الكتاب في الموقع الآتي :
www.jimandellen.org/Reviewers.Corner.TakingSides.html

تعرّضت روايات ثاكري إلى قدر من الإهمال في السنوات الأخيرة. ومـــن الطبعات العلمية :

- *The Memoirs of Barry Lyndon*, ed. Andrew Sanders (Oxford, 1984).

- *Vanity Fair*, ed. John Sutherland (Oxford, 1983).

وانظر

- Geoffrey Tillotson and Donald Hawes, eds., *Thackeray: The Critical Heritage* (1968).

- John Carey, *Thackeray: Prodigal Genius* (1977).

**وهذا كتاب يثير الفكر.**

والأعمال التي تتصل بموضوع الكتاب من كتابات هنري جيمز هي

- *The Princess Casamassima*, ed. Derek Brewer (1987).

- *Selected Lierary Criticism*, ed. Morris Shapira (1963).

**وانظر**

- "Mark Rutherford," *Clara Hopgood*, ed. Lorraine Davies (1996).

- Arthur Morrison. *A Child of the Jago*, ed. P. J. Keating (1969).

- Pierre Coustillas and Colin Partridge, eds., *Gissing: The Critical eritage* (1972).

- Pierre Coustillas, ed., *Collected Articles on George Gissing* (1968).

- Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (1958).

وفي هذا الكتاب يناقش ولِيَمْز "التماهي السلبي" عند گسنغ.

**وانظر أيضًا**

- Frderic Jameson, *The Political Unconscious* (1981).

**ومن الطبعات الحديثة لروايات تومَس هاردي :**

- *Jude the Obscure*, ed. P. N. Furbank (1974).

- *A Pair of Blue Eyes*, ed. Alan Monford (Oxford, 1985).

- *The Return of the Native*, ed. Derwent May (1974).

- *The Woodlanders*, ed. David Lodge (1974).

**الفصول ١٢، ١٣، ١٤ (أ) : الرواية في أوائل القرن العشرين**

النصوص الأساسية التي تستشهد بها هذه الفصول هي :

- Sir J. R. Seeley, *The Expansion of England*, 2nd ed. (1897).

- J. A. Hobson, *Imperialism*, 3rd ed. (1938).

- C. R. L. Fletcher and Rudyard Kipling, *A School History of England* (Oxford, 1911).

- G. K. Chesterton, *A Short History of England* (1917).

- G. M. Trevelyan, *History of England* (1926).

وانظر فيما يخصُّ "تفسير الوكز" للتاريخ :

- H. Butterfield, *The Englishman and His History* (Cambridge, 1944).

أما كتاب

- Judy Giles and Tim Middleton, eds., *Writing Englishness 1900-1950* (1995)

فهو كتاب "مرجعي عن الهوية القومية" يشمل موضوعات كثيرة.

من الدراسات العامة الكثيرة للأدب الإنكليزي الذي ظهر في هذه الفترة مما له صلة مباشرة بالموضوع :

- David Craig, *The Real Foundations: Literature and Social Change* (1973).

- Jed Esty, *A Shrinking Island* (Princeton, 2004).

- Martin Green, *The English Novel in the Twentieth Century [The Doom of Empire]* (1984).

- Jefferson Hunter, *Edwardian Fiction* (Cambridge, Mass., 1982).

- Karen R. Lawrence, ed., *Decolonizing Tradition* (Urbana, Ill., 1992).

- David Trotter, *The English Novel in History 1895-1920* (1993).

**وانظر المعالجة الشاملة التي ظهرت مؤخرًا :**

- Laura Marcus and Peter Nicholls, eds., *The Cambridge History of wentieth-Century English Literature* (Cambridge, 2004).

تتناول إلين شوولتر قصص الرومانس التي ظهـرت فـي أوائـل القـرن العشرين في هذا الكتاب :

- Elaine Showalter, *Sexual Anarchy* (1991).

ويستعرض كرستُفَر هارفي الروايات السياسية من دزريلـي حتـى الوقـت الحاضر :

- Christopher Harvie, *The Centre of Things* (1991).

وينظر تومَس رچرْدْس في موضوع الإمبريالية في روايات أوائل القرن :

- Thomas Richards, *The Imperial Archive* (1993).

ومن الدراسات التي تتناول التمثيل الأدبي للطبقة الأرستقراطية و"للجنتلمـان الإنگليزي"

- Richard Gill, *Happy Rural Seat* (New Haven, 1972).

وهو عن البيت الريفي

- Mark Girourd, *The Return to Camelot* (New Haven, 1981).

- Len Platt, *Aristocracies of Fiction* (Westport, Conn., 2001).

**أما كتاب**

- Stephanie L. Barczewski, ***Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain*** (Oxford, 2000)

فيزودنا بخلفيّةٍ مفيدة لكيفية استعمال الحكايات الآرثرية في القرن العشرين.

نشرت الروايات المتسلسلة التي كتبها فورد مادُكس فورد في مجموعتين هما

- *The Fifth Queen* (Oxford, 1984).

- *Parade's End* (1992).

وقد كتب ماكس سوندرز سيرة فورد :

- Max Saunders, *Ford Madox Ford: A Dual Life*, 2 vols. (Oxford, 1996).

وحرَّر سوندرز بالتعاون مع رچرد ستّانغ مقالات فورد :

- Ford Nadox Ford, *Critical Essays*, ed. Max Saunders and Richard Stang ((Manchester, 2002).

ومن الدراسات النقديّة المخصَّصة لفورد :

- Robert Green, *For Madox Ford: Prose and Politics* (Cambridge, 1981),

- H. Robert Huntley, *The Alien Protagonist of Ford Madox Ford* (Chapel Hill, NC, 1970).

- Andrzej Gasiorek, "The Politics of Cultural Nostalgia." *Literature and History* 3rd series, 11: 2 (2002), 52-77.

وتتناول هذه الدراسة رواية *Parade's End*. ويتضمَّن العدد المخصَّص لفورد من *Agenda* دراسة كتبها دَيفد ترُتَر :

- David Trotter, "Hueffer's Englishness," *Agenda* 27: 4-28: 1 (1989-1990), 148-155.

فورستر :

- E. M. Forster, *Abinger Harvest and England's Pleasant Land*, ed. Elizabeth Heine (1996).

- E. M. Forster, *Where Angels Fear to Tread*, ed. Oliver Stallybrass (2001).

وقد كتب لاينل ترِلنْغ دراسة كلاسيكية :

- Lionel Trilling, *E. M. Forster*, 2nd ed. (1967).

أمل سيرة فورستر فقد وضعها پ. ن. فيربانـــك فـــي جـــزءين (١٩٧٧).
وانظر عن فورستر والشرق كتاب محمد شاهين :

- Mohammad Shaheen *E. M. Forster and the Politics of Imperialism* (2004).

گولزويرذي:

- John Galsworthy, *The Forsyte Saga*, ed. Geoffrey Harvey (Oxford, 1995).

كپلنغ :

- Rudyard Kipling, *Kim*, ed. Edward W. Said (1987).

- Rudyard Kipling, *Kim*, ed. Zohreh T. Sullivan (New York, 2002)

وتضم هذه الطبعة مختارات كثيرة من المواد النقدية. وانظر أيضًا

- Zohreh T. Sullivan, *Narratives of Empire* (Cambridge, 1993).

- Parama Roy, *Indian Traffic* (Berkeley, 1998).

وهناك مجموعة نقدية أقدم هي

- Andrew Rutherford, ed., *Kipling's Mind and Art* (Edinburgh, 1964).

**لورنس :**

- *Women in Love*, ed. Charles L. Ross (Harmondsworth, 1986).

- *Women in Love*, ed. David Farmer, Lindeth Vasey, and John Worthen (Cambridge, 1987).

- *A Selection from Phoenix*, ed. A. A. H. Inglis (Harmondsworth, 1971).

ومن الأعمال النقدية عن لورنس :

- Colin Clarke, *River of Dissolution* (1967)

- Scott Sanders, *D. H. Lawrence: The World of the Major Novels* (1973).

**أورْوِل :**

- George Orwell, *Complete Woks*, ed. Peter Davison, 20 vols. (1998).

- Peter Davison, ed., *Orwell's England* (2001).

ويضم هذا الكتاب مختارات من أعمال أورول، ولكن الكتاب الآتي ذكره يبقى مصدرًا قيّمًا لمن يريد الرجوع إلى مقالاته :

- George Orwell, *Collected Essays, Journalism and Letters*, ed. Sonia Orwell and Ian Angus, 4 vols. (1968).

ولا تزال السيرة التي كتبها بيرنَرد كْرِك هي أوفاها :

- Bernard Crick, *George Orwell* (1980).

ومن الأعمال النقدية المخصَّصة لأورول :

- Christopher Hitchens, *Orwell's Victory* (2002).

- Alex Zwerdling, *Orwell and the Left* (New Haven, 1974).

ولز :

- *Tono-Bungay*, ed. Brian Cheyette (New York, 1997).

- *Tono-Bungay*, ed. Patrick Parrinder (2005).

ومن الأعمال النقدية المخصَّصة لولز :

- Michael Draper, *H. G. Wells* (Basingstoke, 1987).

وُلْف

- *Between the Acts*, ed. Frank Kermode (Oxford, 1992).

- *Between the Acts*, ed. Gillian Beer and Stella McNichol (1992).

- *Jacob's Room*, ed. Sue Roe (1992).

- *The Voyage Out*, ed. Lorna Sage (Oxford, 1992).

- *The Years*, ed. Hermione Lee (Oxford, 1992).

- *Women and Writing*, ed. Michèle Barrett (1979).

- *The Common Reader*, vol. 11, ed. Andrew McNeillie (2003).

وقد نُشرت مقالتاها غير المنشورتين سابقًا وهما بعنـــوان "Anon" و "The Reader" بعد أن حرّرتهما بْرِندا ر. سلفْر في

*Twentieth-Century Literature* 25: 3-4 (1979), 356-441.

**وانظر أيضًا**

- *Diary*, ed. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, 5 vols. (1984).

- Hermione Lee, *Virginia Woolf* (1966).

وهذه هي سيرة حياة وُلف. أما النقد الأدبي المخصَّص لِوُلْف فيشمل :

- Margaret Homans, ed. *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, NJ, 1993).

- Robin Majumdar and Allen McLaurin, eds., *Virginia Woolf: The ritical Heritage* (1975).

- Gillian Beer, "Virginia Woolf and Prehistory" in *Arguing with the Past* (1989).

- Rachel Bowlby, *Virginia Woolf: Feminist Destinations* (Oxford, 1988).

**الفصول ١٣، ١٤ (ب)، ١٥، والخاتمة : الرواية الإنكليزية منذ سنة ١٩٥٠**

يمكن القول إن المعالجات الحديثة لموضوع الهوية القومية لدى الإنكليز تبدأ بكتاب نيرْن :

- Tom Nairn, *The Break-Up of Britain*, 2nd ed. (1981).

**وانظر أيضًا**

- Patrick Wright, *On Living in an Old Country* (1985).

يدرس رايت في هذا الكتاب "الماضي القومي" في بريطانيا المعاصرة

- Declan Kiberd, "Reinventing England," *Key Words* 2 (1999), 47-57.

وانظر أيضًا أعمال أكرويد وكولز وإيستهوب وكومار وسكروتن المذكورة في القسم الأول من هذه القائمة الببليوغرافية. ومن الأعمال التي أثّرت في غيرها عن موضوع كتابة التاريخ القومي المعاصر :

- Norman Davies, *The Isles* (1999).

**تشمل الدراسات المخصّصة للرواية الإنكليزية المعاصرة**

- Steven Connor, *The English Novel in History 1950-1985* (1996).

- Andrzeij Gasiorek, *Post-War British Fiction* (1995).

- Dominic Head, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000* (Cambridge, 2002).

- Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew, eds., *Contemporary British Fiction* (2003),

-Zachary Leader, ed., *On Modern British Fiction* (Oxford, 2002).

- Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (Oxford 1989).

- D. J. Taylor, *After the War: The Novel and English Society since 1945* (1993).

- Philip Tew, *The Contemporary British Novel* (2004).

- Patricia Waugh, The Harvest of the Sixties (Oxford, 1995).

- James Wood, "England," in John Sturrock, ed., *The Oxford Guide toContemporary Writing* (Oxford, 1996).

والمجلّدان الأخيران من *Oxford English Literary History* يتناولان الجزء الأخير من القرن العشرين :

- Randall Stevenson, *The Last of England?* (Oxford, 2004)

- Bruce King, *The Internationalization of English Literature*(Oxford, 2004).

ومن المجلّدات التي تضمُّ مقالات تعالج قضية الهوية القومية بالتحديد هـذان المجلّدان :

- Ian A. Bell, ed., *Peripheral Visions* (Cardiff, 1995).

- Tracey Hill and William Hughes, eds., *Contemporary Writing and National Identity* (Bath, 1995).

ولا يزال الكتابان الآتيان اللذان نشرا قبل فترة مفيدين :

- Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel* (1970).

- Malcolm Bradbury and David Palmer, eds., *The Contemporary English Novel* (1979).

وقد جمعت مقالات أ. س. بايَت النقدية في كتاب :

- A. S. Byatt, *On Histories and Stories* (2000).

**من الدراسات التي تتناول الرواية ذات الأبعـاد الثقافيـة المتعـددّة هـذه المجموعة :**

- Ian Baucom, *Out of Place* (Princeton, 1999).

- Simon Gikandi, *Maps of Englishness* (New York, 1996).

- A. Robert Lee, ed., *Other Britain, Other British* (1995).

- John McLeod. *Postcolonial London* (2004).

- Susheila Nasta, *Home Truths* (Basingstoke, 2002).

- James Proctor, *Dwelling Place* (Manchester, 2003).

- Lars Ole Sauerberg, *Intercultural Voices in Contemporary British Literature* (Basingstoke, 2001).

**وانظر أيضًا**

- Caryl Philips, ed., *Extravagant Strangers* (1998).

- Salman Rushdie, *Imaginary Homelands* (1991).

- Bryan Cheyette, *Constructions of "the Jew" in English Literature and Society* (Cambridge, 1993).

وقد حرَّرت ماري جين روشلسن رواية زانگول مؤخرًا :

- Israel Zangwill. *Children of the Ghetto*, ed. Marie-Jane Rochelson (Detroit, 1998).

جُمعت روايات جين ريس التي نشرت قبل الحرب في هذا الكتاب :

- Jean Rhys, *The Early Novels* (1984).

وأعيد طبع "الثلاثية الملاوية" لبيرجس :

- Anthony Burgess, *The Long Day Wanes* (1984).

وظهرت "الصيغة النهائية" من ثلاثية إيڤلن ووه في طبعة نقدية :

- Evelyn Waugh, *Sword of Honour*, ed. Angus Galder (1999).

**وانظر**

- Carole Angier, *Jean Rhys: Life and Work* (1990).

- Christopher Sykes, *Evelyn Waugh: A Biography*, 2nd ed. (Harmondsworth, 1977).

- Isabelle Joyau, *Investigating Powell's "A Dance to the Music of Time"* (Basingstoke, 1994).

**ومن المقدّمات النقدية لأعمال نايبول**

- Landeg White, *V. S. Naipaul* (1975).

- Bruce King, *V. S. Naipaul* (Basingstoke, 1993).

- Fawzia Mustafa, *V. S. Naipaul* (Cambridge, 1995).

وانظر

- Selwyn R. Cudjoem *V. S. Naipaul: A Materialist Reading* (Amherst, Mass., 1988).

- Rob Nixon, *London Calling* (New York, 1992).

- Timothy F. Weiss, *On the Margins* (Amherst, Mass., 1992).

## المؤلف في سطور:

### باتْرِك بارِنْدَر

-أستاذ بجامعة "ريدنج" منذ ١٩٨٦، كما عمل أستاذًا زائرًا بجامعات السنوى وكاليفورنيا وسانتا باربرا بالولايات المتحدة.

-من أشهر أعماله:

* فشل النظرية: مقالات في النقد والأدب الروائي المعاصر.

* المؤلفون والسلطة : النقد الإنجليزي والأمريكي منذ ١٧٥٠ – ١٩٩٠.

* جيميس جويس.

– حصل كتابه ظلال المستقبل: هـ. ج ويلز وأدب الخيال العلمي والنبوءة على جائزة "أيتون" فى ١٩٩٦.

– المحرر العام للطبقات الجديدة من أعمال هـ. ج. ويلز في سلسلة كلاسيكات بنجونز، ومحرر: التعلم من عوالم أخرى: الإقصاء والإدراك وسياسات الخيال العلمي واليوتوبيا.

# المترجم في سطور:

# محمد عصفور

ولد في عين غوال ، حيفا ، سنة ١٩٤٠.

حصل على شهادة البكالوريوس من قسم اللغة الإنجليزية بجامعة بغداد سنة ١٩٦٤.

حصل على الدكتوراه من جامعة إنديانا بالولايات المتحدة سنة ١٩٧٣.

عمل في الجامعة الأردنية من سنة ١٩٧٣ إلى سنة ٢٠٠٠.

عمل في جامعة الإمارات العربية المتحدة من سنة ١٩٩٤ إلى سنة ١٩٩٨.

عمل في جامعة الشارقة من سنة ٢٠٠٠ إلى سنة ٢٠٠٦.

يعمل حاليًا في جامعة فيلادلفيا بالأردن .

شغل منصب رئاسة قسم اللغة الإنجليزية في الجامعة الأردنية عدة مرات .

شغل منصب عميد كلية الآداب في الجامعة الأردنية مرتين .

له اهتمامات بحثية متعددة منها الأدب المقارن، أدب الفترة الرومانسية ، شكسبير ، الشعر العربي الحديث ، الترجمة .

من أبحاثه باللغة الإنجليزية دراسات تتعلق بالشعراء : شلى ، وسذى ، وتوماس مور، وشكسبير ، والكدتور جونسن ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وبالعربية له دراسات عن جبرا ومحمود درويش ، وأبي القاسم الشابى ، إلخ .

من جهوده في الترجمة ترجمة رواية جبرا "صيادون في شارع ضيق " ، و"البدائية" ، و" مفاهيم نقدية"، و"تشريح النقد "، و"البنيوية وما بعدها ، و "فجر العلم الحديث".

راجع ترجمات عدد من الكتب التي نشرتها سلسلة عالم المعرفة الكويتية .

وكتب عدة دراسات في الترجمة تناول في إحداها موضوع ترجمة الشعر متمثلا بترجمة نازك الملائكة لقصيدة "مرثية في مقبرة " لتوماس غراى ، وتناول في دراسة أخرى تأثير الترجمة على اللغة العربية .

كتب دراسة نشرتها له مجلة اللغويات العربية التي تصدر في ألمانيا عن مشكلات المعاجم الثنائية التي تحاول إيجاد مصطلحات مقابلة لمصطلحات ومفاهيم ليس لها مقابل باللغة العربية .

التصحيح اللغوي: **أسامة عرابي**

الإشـــراف الفني: **حسن كـــامل**

يعد هذا الكتاب تاريخًا أدبيًّا للرواية الإنجليزية ومساهمتها فى بلورة الأفكار المتعلقة بكينونة الأمة، وهى المساهمة التى كانت مناهضة للأفكار السائدة فى أغلب الأحوال.

إنه كتاب يركز على الروائيين الكبار الذين كان لكتاباتهم أبعد الأثر، واجتذبوا أوسع عدد من القراء من جميع أنحاء العالم اجتذابًا لم ينقطع مع الزمن.

كتاب على جانب كبير من الأهمية بمزجه بين التاريخ بجوانبه المتعددة، وتاريخ الرواية فى شكل أقرب إلى الموسوعية.

تصميم الغلاف: عبد العزيز السباحي

Bibliotheca Alexandrina
07749485